MELANI

SVAGHI ARTISTICI FEMMINILI

HOEPLI

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/svaghiartisticif00mela

SVAGHI ARTISTICI FEMMINILI

DOVE SI PARLA DI RICAMI ▲ DI PIZZI ▲ DI GIOIELLI ▲ DI VENTAGLI ▲ DI SPECCHI E DI VETRI DI MURANO ▲ DALL' ARCHITETTO ALFREDO MELANI PROFESSORE ALLA SCUOLA SUPERIORE D'ARTE APPLICATA ALL'INDUSTRIA A MILANO.

IL LIBRO CONTIENE XVI TAVOLE TIRATE A PARTE A DUE COLORI ▲ E LXXXI DISEGNI IN NERO NELLE PAGINE STAMPATE.

▲
▲ ▲

SECONDA EDIZIONE PUBBLICATA DA ULRICO HOEPLI A MILANO EDITORE-LIBRAIO DELLA REAL CASA. ▲ 1892.

PROPRIETÀ LETTERARIA

741-91. Firenze, Tip. di Salvadore Landi, dirett. dell'*Arte della Stampa.*

Ho riunito e ordinato molte notizie e ho cercato di interessare sempre e di essere esatto. Ho aggiunto, al materiale degli altri, del materiale mio parte noto parte no. Così ho messo assieme questo libro il quale avrebbe la ambizione d' interessare sopratutto le signore di buon gusto, desiderose di istruirsi nella storia delle bellezze artistiche che sono la parte più delicata della loro acconciatura.

I ricami! i pizzi! i gioielli! — Chi non li ama e amandoli non è contento di sentirne parlare?

E io parlo qui di ricami, di pizzi, di gioielli.

Il fine mio di scrittore non vorrei però limitato a quello che 'l libro contiene ma vorrei spinto al di là del suo contenuto.

Mi spiego.

Io vorrei che questo libro fosse sì utile e attraente da invogliare le signore italiane a dirigere la loro istruzione un po' anche sopra le cose dell'arte; — su quelle che formano il

corredo più gradito della loro vita; — sopra quelle cose di cui qui io parlo e sopra tutte le altre le quali servono alle signore di ornamento domestico e personale. Voglio, anzi desidero, troppo? Comunque sia, a questo intende il mio libro. Il quale se non passasse inosservato nemmeno a chi coltiva da storico la storia e da artista l'arte sarei proprio contento.

L'esito che ha avuto il mio libro nella prima tiratura, mi conforta e mi fa sperar bene della presente edizione.

A. M.

I RICAMI

I. - È più antica l'arte del ricamo o quella dei pizzi?

Indagini sopra l'origine del ricamo.

Il ricamo presso gli Egizi, i Babilonesi, i Persiani, i Fenici e i Frigi.

La celebrità dei Frigi nel ricamo.

Il ricamo presso i Greci, gli Etruschi e i Romani.

Lusso di Roma.

Dopo Roma Bisanzio.

Ricami bisantini.

Le arti suntuarie nei conventi italiani del medioevo.

Desiderio di Montecassino.

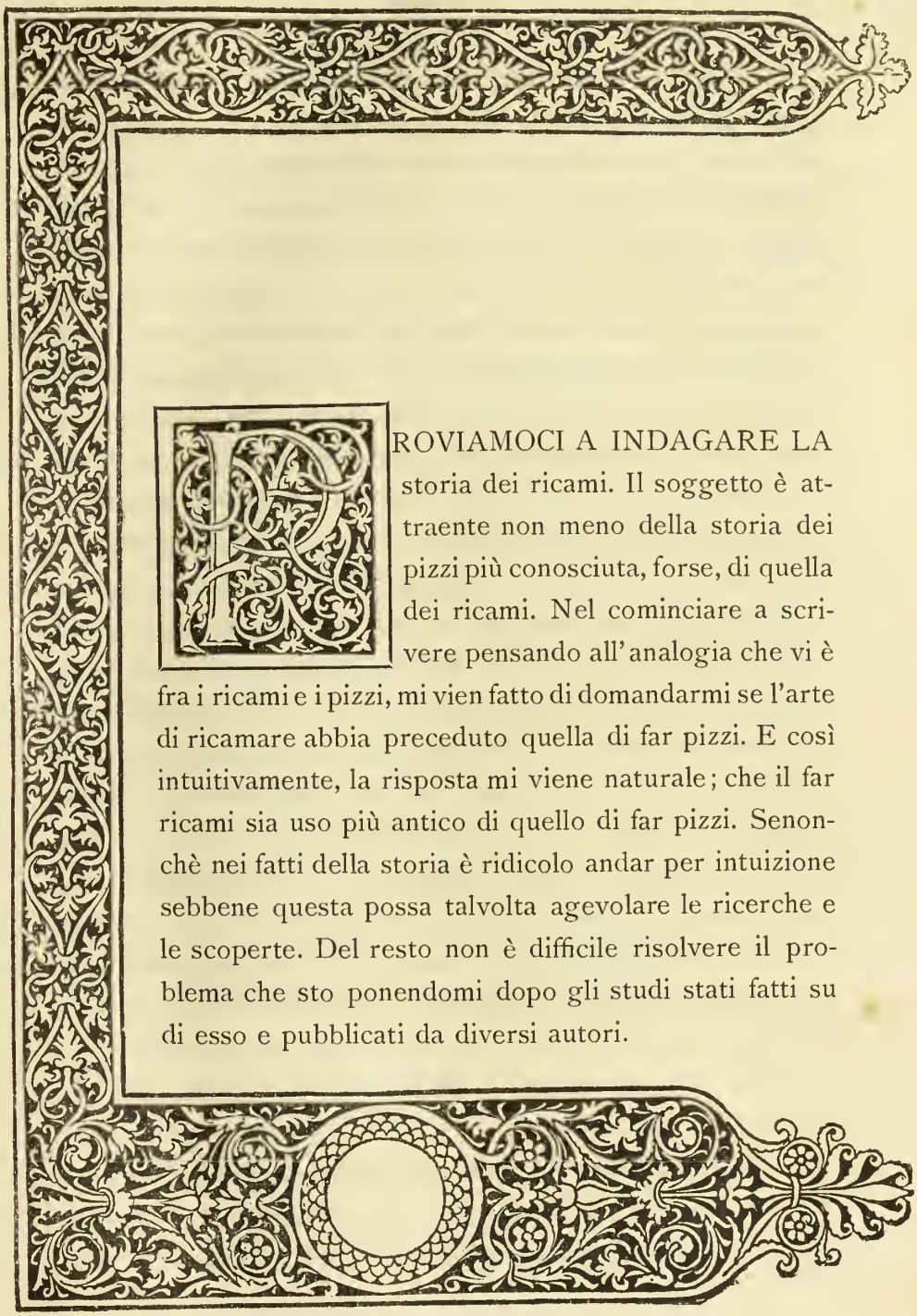
Il ricamo presso gli Arabi.

La dalmatica del tesoro di S. Pietro.

Ricami italiani di dopo il mille a Venezia.

Ricamo moderno.

Ulrico Hoepli, editore, Milano.



PROVIAMOCI A INDAGARE LA storia dei ricami. Il soggetto è attraente non meno della storia dei pizzi più conosciuta, forse, di quella dei ricami. Nel cominciare a scrivere pensando all'analogia che vi è fra i ricami e i pizzi, mi vien fatto di domandarmi se l'arte di ricamare abbia preceduto quella di far pizzi. E così intuitivamente, la risposta mi viene naturale; che il far ricami sia uso più antico di quello di far pizzi. Senonchè nei fatti della storia è ridicolo andar per intuizione sebbene questa possa talvolta agevolare le ricerche e le scoperte. Del resto non è difficile risolvere il problema che sto ponendomi dopo gli studi stati fatti su di esso e pubblicati da diversi autori.

Avrò occasione di mostrare che i pizzi quali si intendono oggi non sono più antichi del XV secolo e che per quanto in Oriente in tempi remotissimi si siano fatti tessuti leggieri e trasparenti, tuttavia questi tessuti adoperati nel modo che oggi si adoperano i pizzi, son assai lontani da essere quello che questi sono presentemente. Quanto al ricamo, esso verisimilmente doveva farsi nell'antichità lontana nella guisa istessa che si fa oggi. Si è detto perfino che inventato l'ago per cucire e cioè per congiungere i pezzi delle stoffe l'arte del ricamo è sorta subito in conseguenza di questa invenzione. Per me l'arte del ricamo è sorta quando all'istinto dell'utile, che è il primo a manifestarsi nella vita dell'uomo, si è aggiunto il sentimento del bello; vale a dire il gusto dell'ornamento.

Ho davanti un opuscolo curioso *Sull'origine dell'arte del ricamo* pubblicato da G. F. Fannio (il quale non figura sulla copertina) e da F. Nardi (il quale solo vi figura) pubblicato a Padova nel 1839 in occasione delle « faustissime nozze del nobile signor conte Andrea Cittadella Vigodarzere i. r. ciambellano di S. M. I. R. A. colla nobile signora contessa Arpalice Pappafava. » Quivi è stampato che « la origine dell'arte gentilissima del ricamo sta avvolta nelle tenebre. » D'accordo. « E che è antichissima. » Il Fannio e 'l Nardi ne dimostrano la remota antichità. Cerchiamo di fare altrettanto.

L'Egitto, forse patria della tessitura come vorrebbe Plinio (*Aegyptii textilia invenere*) e che, a ogni modo, alla tessitura dette estremo sviluppo, potrebbe aver dato origine anche al

ricamo. Certo gli Egiziani ricamavano. Vi sono le prove. Al Museo delle Arti decorative a Parigi vidi una striscia ricamata che appartenne a una mummia egiziana. Par certo, tuttavia, che gli Egizi abbian fatto maggior uso della tessitura, anche nei suoi rapporti coll'ornamento, di quello che abbiano fatto uso del ricamo. Il Rossellini nella sua opera principesca dà una tavola dove l'arte del tessere è largamente rappresentata ma non dà una figura intenta a ricamare. Nè parla mai di ricamo.[1] *

Erodoto e Plinio — osservarono gli autori dell'opuscolo or ora citato — parlano di stoffe di lana e di bisso (specie di cotone) ornate con figure d'uomini, d'animali e di piante col mezzo di fili d'oro, di lana cotone e lino. Doveva essere lavorata a questo modo — pensano gli stessi autori — la veste preziosa donata a Giuseppe dal regnante Faraone di cui si parla nella Genesi. Ma era poi lavorata in ricamo? S'ignora. Come si ignora se le vesti dei re e dei sacerdoti egizi tutte ornate di fiori, fossero ornate così a ago.

È PREVALSA per molto tempo l'opinione che la origine del ricamo debba attribuirsi agli Ebrei. Ma le prove a questo proposito esposte non sembrano convincenti. È vero tuttavia che nei testi ebraici antichi alcuni han voluto trovare delle parole riferentisi al ricamo; ma non è provato affatto che queste parole significhino realmente il lavoro di ricamo a

* Le note si trovano in fondo a ogni capitolo.

ago quale noi intendiamo.[2] La prima traccia di ricamo presso gli Ebrei dovrebbesi trovare nell'Esodo — il secondo dei libri della Sacra Scrittura, in cui Mosè narra la storia dell' uscita del popolo ebreo dall' Egitto. — Ecco le parole tradotte dal testo ebraico: *E il tabernacolo farai così: dieci cartoni di bisso* (notai che'l bisso era un cotone egiziano finissimo) *torto addoppiato, di giacinto* (cioè color del giacinto), *di porpora, cocco* (cioè color del cocco) *tinto due volte; e lo farai ricamare a cherubini.* E più sotto è aggiunto: *Farai un tappeto all' ingresso del tabernacolo, di giacinto, porpora, cocco tinto due volte, bisso torto e lavorato a ricamo.* Va notato però che la voce ebraica *rokem* non è stata tradotta unanimemente dalla voce *ricamo.* Alcuni traduttori credono che 'l *rokem* de' sacri libri sia stato un tessuto a vari colori senza figure e non un ricamo.

Fermandomi ancora un istante su l' antichità, noto che a' Babilonesi, a' Persiani, a' Frigi, a' Fenici, pare che non dovesse essere ignoto il ricamo e sopratutto ai Frigi. Tutti questi popoli amarono il lusso, — e 'l lusso presso costoro avea de' caratteri di splendidezza che non ha il lusso nostro. Le vesti babilonesi, per esempio, godevano fama inaudita presso tutte le nazioni orientali; e, con le vesti, i tappeti babilonesi i quali, secondo alcune testimonianze antiche, furono prima intessuti con fili di brillanti colori, indi vennero ricamati con figure d' uomini e animali. I tappeti babilonesi ebbero una voga straordinaria principalmente nell' epoca

persiana. L'antichità, che tenne in altissimo pregio i tappeti babilonesi, lodò pertanto il genio di Babilonia più nel lavoro del tessere che in quello del ricamare; — nel lavoro del ricamare volse tutte le sue più alte simpatie all'« ago frigio. » Alla Frigia, Plinio attribuì addirittura la invenzione del ricamo.[3] Ma su che basi riposa l'affermazione di Plinio? Su basi scientificamente incerte. Comunque sia, sopra la valentia dei Frigi nel ricamo par che non possano sorgere gravi dubbi. Tuttora questo popolo ha amore e si distingue nel ricamo; — tuttora sulle coste e nell'interno della Frigia le donne abbelliscono di ricami a colori vistosi le camicie, le pezzuole, i tovaglioli, le tele dei divani. E i disegni di questi ricami sono di buon gusto e originali. Generalmente si tratta di motivi geometrici intralciati con molto garbo da foglie e da fiori.[4]

Dicevo che Plinio attribuì l'invenzione del ricamo ai Frigi, ma l'affermazione di Plinio — dicevo inoltre — non si può accettare come vangelo.

E i Fenici?

I Fenici i quali mercanteggiavano non solo coi paesi vicini ma coi paesi oltre i mari, colla Grecia e coll'Italia, parrebbe che avessero comunicato ai Greci le delizie del ricamo. Quanto alla Grecia essa esercitò perfettamente il ricamo senza dubbio.

Su questo proposito Omero ci offre ampie testimonianze. E Teocrito lo stesso e Virgilio dipoi.

Teocrito accenna più volte i ricami. (Non riporto de' versi d'Omero per non mostrar cose già note).

Nell'Idillio XV, *Le Siracusane o la festa di Adone*, girando Gorgo nel cortile reale del re Tolomeo dove si celebrano le feste in onore del giovinetto Adone, dice alla sua Prassinòa: [5]

Vieni qui, Prassinòa: considera prima i ricami:
Quanta finezza! belli! mi paion lavori dei Numi.

PRASSINÒA

Che tessitori han fatto, o grande Minerva, la tela!
E che pittori al vivo han queste figure dipinto!

E nell' Idillio XVIII, nell'*Epitalamio di Elena*, le dodici giovinette spartane le quali col verde giacinto intrecciato fra le chiome danzano davanti al talamo ove il biondo Menélao è chiuso con Elena sua sposa, fra altro dicono di Elena:

Nessun altra di vinchi sa intesser lavori più belli,
Nè più elegante stame, in vario ed industre tessuto
Nel pettine serrando con calcole lunghe vi strinse.

Sfogliando poi l'*Eneide* [6] i passi riguardanti i ricami greci sono numerosissimi. Ne cito qualcuno dei più efficaci.

Nel I libro il giovinetto Tulo figlio di Enea presenta in dono a Didone:

un ricco manto
Ricamato a figure, e di fin oro
Tutto contesto: un prezioso velo
Cui di pallido acanto un ampio fregio
Trapunto era d'intorno; ambi ornamenti
D'Elena Argiva, e di sua madre Leda
Mirabil dono.

Nel III libro Andromaca dà in dono ad Ascanio:

Arnesi d'oro
Guarniti e ricamati.

Nel IV libro Mercurio così trova Enea sulle mura di Tiro:

Avea dal manco
Lato una storta di diaspro e d'oro
Guarnita, e di stellate gemme adorna.
Dal tergo gli pendea di Tiria ardente
Porpora un ricco manto arnesi e doni
De la sua Dido: ch' ella stessa intessa
Avea la tela, e ricamati i fregi.

Nel V libro Enea dà in dono al vincitore di naumachia:

di broccato un ricco arnese
Che d'ostro ai groppi sopra l'oro avea
Doppio un lavoro di ricamo e d'aco.

In Grecia fu, nelle donne, un grande amore a' lavori domestici, come il filare il tessere e il ricamare; tutti lo sanno. Omero che col suo poema ci ha lasciato un sacro e verace deposito delle più remote tradizioni, Omero ci fa sapere che in Grecia perfino le donne d'alto grado si occupavano nei lavori femminili. Così Elena, per esempio, riceveva in dono un canestro d'argento per tenervi il filato e un fuso d'oro.

I Greci chiamarono sul primo col nome generico di lavoro *varieggiato* il ricamo. In séguito ebbero i *varieggiatori coll'ago*, espressione che determina con precisione il ricamo quale noi lo intendiamo, vale a dire un lavoro *vario* di disegno e di colori *fatto coll'ago*. E i Greci stessi furono inoltre ancor più efficaci, se è possibile, allorchè, parlando di vesti ricamate, si espressero così: vesti varieggiate *a punti* coll'ago.

Non voglio attardarmi a parlare nè del grazioso mito d'Aracne, la « folle Aracne » come la chiama Dante, sbocciato lieto dalla fantasia greca come era sbocciato, credo, dalla fantasia egizia il mito di Neith — la Minerva degli Egiziani e la madre della loro arte del tessere; nè del mantello ricamato in oro che Apuleio donava a Paride; nè del peplo *varieggiato* che Penelope riceveva dai Proci, come è detto nell'*Odissea*; nè del tappeto che faceva sfondo alla statua di Minerva scolpita da Fidia pel Partenone e che era, forse, ricamato.[7] Non posso attardarmi su queste particolarità perchè ho ancora da scriver qualcosa intorno l'arte del ricamo presso gli Etruschi e i Romani per completare questo sguardo generale intorno il ricamo nei popoli antichi; — e non voglio prolungar troppo la presente narrazione storica su questa prima parte del mio studio.

Hera (Dea del matrimonio)
Figura di un vaso greco
ornata di veste ricamata (?)

La certezza assoluta che gli Etruschi lavorassero in ricamo non c'è, ma i fatti a conoscenza degli storici fanno credere che gli Etruschi non ignorassero il ricamo. Diodoro Siculo, storico celebre (viv. 60 anni av. C.), racconta che gli Etruschi avean letti ornati di stoffe fiorite; e Dionigi d'Alicarnasso

(viv. 29 anni av. C.) lasciò detto che i Tuscani, ossia gli Etruschi, offrirono a Tarquinio l'Antico una tunica di porpora fregiata d'oro e un mantello fregiato d'oro e altri colori simile a quello che portavano i re di Persia e di Lidia.

« La dignità de' grandi cittadini spiccava nelle vesti intessute d'oro e nella toga ricamata o dipinta di forma circolare. » Così degli Etruschi il Micàli.[8]

Gli Etruschi che furono i padri dei Romani nella vita civile e nelle istituzioni pubbliche possono benissimo aver essi insegnato ai Romani il ricamo, il quale a Roma fu detto *opus phrygium* e *phrygiones*, e frigi, furono chiamati i ricamatori. Ciò che farebbe sospettare che a Roma fosse penetrato il ricamo per la via della Frigia o che vi si credesse il ricamo di origine frigia. Fu osservato che la veste romana chiamata *toga picta* o *palmata*, la quale veniva ordinariamente indossata dai trionfatori, era opera dei frigi (*phrygiones*). E questa veste, come tutti sanno, era ornata di palme d'oro ricamate o tessute nella stoffa. A Roma i ricamatori erano detti, bensì, anche *plumarii* da *plumae*, fregi rotondi d'oro e di porpora a foggia di piume di cui a Roma si adornavano le vesti intessendoli col telaio o lavorandoli coll'ago.

Come i Babilonesi, i Greci, e forse gli Ebrei e i Fenici, così i Romani unirono il ricamo alla tessitura; onde troviamo a Roma i *plumaris textores* (non citati dal Rich);[9] i quali diversi dai *linteones* del solo tessere occupati, andavano varieggiando le tele coll'ago mentre le tessevano. Non si sa se i *plumaris* avesser questo nome dall'imitare le piume degli uccelli riguardo alla forma o riguardo ai colori e se il loro disegno primitivo s'avvicinasse realmente alla forma delle

piume; si sa che questi *plumaris* o *frigioni* formavano, a Roma, una classe distinta di lavoranti e che quivi, da dopo che Cesare cominciò a imperare, l'uso delle vesti ricamate andò sempre aumentando sino al punto da provocare delle leggi repressive severissime. Non che prima a Roma non si amassero i ricami ma, già, l'epoca splendida dell'impero favorì immensamente ogni genere di lusso. Allora in Roma era un tempo di fasto e di spese folli, era un tempo di esaltazione generale in cui il popolo poteva governarsi a furia di rappresentazioni sceniche. *Panem et circenses!*

L'imperatore Augusto rivaleggiando lo sfarzo di Antonio e di Cleopatra in Egitto, avea fatto venire dall'Asia un'enorme quantità di stoffe ricamate dai Persiani per indi diffonderle allo scopo di festeggiare sontuosamente i suoi trionfi. Metellio Scipione aveva pagato 800,000 sesterzi (168,000 fr.) certe coperte da letto venute dalla Babilonia e verisimilmente ricamate. In seguito, cent'anni dopo, Nerone le avea riacquistate al prezzo enorme di quattro milioni di sesterzi (840,000 fr.). L'imperatore Eliogabalo, successore di Caligola, aveva fatto ricamare per le tavole del suo palazzo una quantità straordinaria di tovaglie, spendendo una somma favolosa. E potrei continuare a citare di queste spese pazze fatte a Roma dagli imperatori a' quali tenevan dietro i magnati della corte e i senatori e i più cospicui cittadini dell'impero. Ma inutile.

Nè credasi che Roma per quanto al fasto in tutte le sue forme, costantemente cercasse di informare la sua arte e i suoi costumi, — nè credasi che Roma sia stata l'ultima a dare

esempi di ricchezza inaudita; Roma se non fu sorpassata fu eguagliata ne' suoi lussi durante e dopo il suo sfasciamento politico e morale.

Dopo Roma Bisanzio.

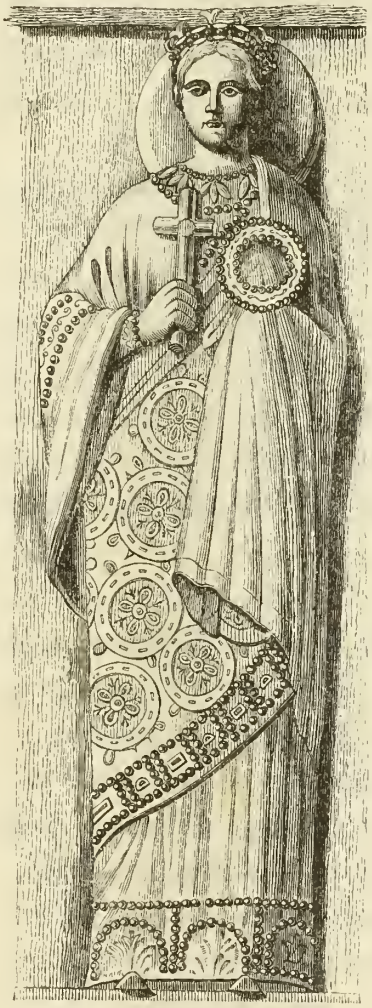
E Bisanzio non fece punto dimenticar i lussi di Roma. Questi lussi, a contatto della opulenza asiatica sarebbero ivi ingigantiti se sulla via dell' eccesso non si fossero trovati da lungo tempo nella stessa Roma che vedeva la propria potenza andare ogni dì più consumandosi miseramente.

Anche la storia ha le sue ingenerosità. Nei tempi passati non si riesciva a levar gli occhi e la mente dalla Grecia e da Roma o di su l' arte che derivava dalla classica e pensatamente la imitava. Con il tramonto di Roma pareva, quindi, che il Genio dell'arte avesse dovuto vestirsi a lutto e non riavvivarsi fino a quando « i cercatori di tesori » (la frase è antica) nel XV secolo non avessero esumato e instaurato, dipoi, le antichità di Roma. Invece all'arte romana si sovrappose l' arte cristiana, l' arte cosiddetta bisantina; da Bisanzio che aveva accolto gli ultimi sospiri della vita latina; e l' arte bisantina ebbe forme proprie e sviluppo proprio e sviluppo bello e magnifico sopratutto nella decorazione e nelle industrie artistiche cui appartiene il lavor di ricamo del quale ho da occuparmi.

Sviziati dunque dall' abitudine di credere che nel medievo l' arte sia andata svolgendosi senza alcun serio intendimento si può parlar francamente di arte medievale.

ALLORQUANDO Costantino ebbe assicurato il trionfo del cristianesimo tutte le arti suntuarie furono messe a' servizi del culto. Il *Liber pontificalis* [10] che offre alcuni documenti preziosi intorno al genere delle stoffe di lusso usate nell'ottavo e nono secolo è assolutamente muto pe' primi anni del medio evo. Tuttavia le calamità da cui venne attraversato l'Occidente e specialmente l' Italia fino all'epoca di Carlomagno, non fanno supporre che presso di noi, in questi tempi, vi sia stata una fabbricazione di stoffe di qualche importanza. Le stoffe in questo tempo si facevano quasi esclusivamente in Oriente. Eusebio parlando del costume di Costantino nei giorni di cerimonia dice che era composto di una ricca tunica intessuta d'oro e ornata di fiori. Indi, quando parla dei doni che lo stesso imperatore offrì alla chiesa della Natività in Betelemme, accenna a stoffe ornate di ricami. È certo che nel quarto e quinto secolo (av. C.) i Bisantini avevano acquistato una grande riputazione in tutto quanto si riferiva alla tessitura e all'ornamento delle stoffe delle quali l'Occidente, oramai, s' era fatto tributario dell' Oriente. Ma già l' Occidente erasi infeudato in tutto al movimento artistico di Bisanzio; — e ciò è noto a chi legge. Senonchè anche l'Oriente ebbe le sue sventure; la maggiore delle quali, la lotta cogli iconoclasti, la quale benchè non volta soltanto alla distruzione delle imagini e a menomare così l'influenza dell'arte nella religione, all'arte principalmente recò grave danno. [11] In conseguenza di questa lotta molti artisti abban-

donarono l'Oriente per l'Occidente e vennero in Italia a esercitare l'arte loro. Fra questi artisti erano dei tessitori e dei ricamatori. Alcuni lavorarono magnificamente a Roma come è attestato dal *Liber pontificalis*.



SANTA ANASTASIA
Scultura dell'VIII secolo in S. Maria in Cividale del Friuli
Saggio di un costume di questo secolo

S. IRENE
Scultura dell'VIII secolo in S. Maria in Cividale del Friuli
Saggio di un costume di questo secolo

Qui, naturalmente, non posso fermarmi a parlare a lungo di questi tempi lontani molto più che è incerta la esistenza di ricami bisantini più antichi dell' VIII secolo.[12] Debbo osservare, pertanto, che in Oriente, anche in seguito alla lotta degli iconoclasti, le arti suntuarie, quindi anche il ricamo, continuarono a esser coltivate.

Gli è così che in Italia anche subito dopo il Mille l'amore all'Oriente, e cioè a Bisanzio, era ancor vivo e l'arte greca avea ancora supreme attrattive da noi. In questo tempo l'arte, in qualsivoglia delle sue forme, erasi adunata nei conventi e nei conventi si coltivava colla fede di far cosa grata al cielo. Da noi i chiostri cassinesi, sopratutto, vanno giustamente celebri per aver promosso una fioritura artistica che non sta tra le ultime glorie della storia dei conventi italiani.

Ora la signorile figura dell'abate Desiderio di Montecassino — che poi fu papa col nome di Vittore III — si impone alla mente mia come quella che maggiormente spicca durante il periodo più glorioso che Montecassino possa vantare — e cioè durante il periodo che corre tra il 1058 e il 1087. Desiderio aveva l'animo, come dice il Tosti, « inchinato all'Oriente donde soleva quasi evocare un raggio di sole. »[13] E all'Oriente informò infatti la rinascenza del suo convento dove chiamò una moltitudine di artisti bisantini i quali allargarono la loro influenza civilizzatrice per tutta Italia. Erano orefici, musaicisti, miniatori, pittori, ricamatori.

PRIMA di parlar del ricamo dopo il Mille c'è da dire in che modo splendido questa industria artistica andò svolgendosi presso gli Arabi i quali fino dal VII secolo avean cominciato a minare la civiltà bisantina.

Quanto gli Arabi si siano distinti nell'arte a molti è noto, ma forse non ugualmente è noto che presso gli Arabi il ricamo fu oggetto di cure assidue e intelligenti e di un uso che potrebbe dirsi abuso. Alcuni linguisti — l'ho mostrato: — son di parere che nella lingua araba fino da' più antichi tempi siavi traccia assai chiara di voci riferentisi al ricamo. Non è sicuro, pertanto, che, prima di Maometto, l'uso di ricamar vesti fosse molto esteso fra gli Arabi. Ma quando alla povertà dei primi califfi succedette il lusso degli Ommiadi e degli Abassidi, e al miserabile caftan che Omar si ricuciva da sè, andò sostituendosi il manto regale d'Almamum e alla povera tenda dello sceicco le risplendenti sale di Damasco, Bagdad, e Granata, il ricamo compagno d'ogni magnificenza assorse, nei paesi arabi, al suo maggior splendore. Fra i lavori di ricamo arabo sono rimasti celebri nella storia i velluti che i califfi, eppoi i sultani, mandavano in dono alla Mecca e de' quali si ornavano abbondantissimamente le pareti della sacra Kaaba. Nei tempi del loro più alto splendore civile gli Arabi ornavan di ricami qualunque oggetto. Infatti si hanno ancora saggi superbi di cuoi ricamati come bardature di cavalli, scarpe di marocchino rosso, foderi di scimitarre ecc.[14)]

VENENDO dunque all'XI secolo, cioè al Mille — l'Italia può mostrare il saggio più splendido che esista al mondo.[15] Si tratta di una dalmatica imperiale la quale è parte del tesoro

Dalmatica imperiale nel tesoro di S. Pietro a Roma

di S. Pietro a Roma e è lavoro bisantino cioè di quegli artisti i quali avevano abbandonato l'Oriente e si erano recati in Italia in cerca di lavoro e di pace. Io do il disegno di questa dalmatica ricamata, ma il disegno non ne può riprodurre la magnificenza dell'oro e dei colori.

Nella dalmatica del tesoro di S. Pietro l'effetto policromatico è combinato a questo modo: il fondo azzurro e i disegni figurativi in seta di colore con oro e argento. Le composizioni rappresentano da una parte la Transfigurazione, dall'altra (davanti) il Trionfo di Cristo; — vasta scena simbolica con cinquantaquattro figure di evangelisti, di patriarchi, di santi che circondano Cristo, la Madonna e S. Giovanni. Sia sopra la spalla di destra, sia sotto quella di sinistra, Cristo è rappresentato nell'atto di comunicare i suoi apostoli. Alcune iscrizioni greche non lasciano alcun dubbio sopra l'origine di questa dalmatica detta imperiale perchè, secondo una tradizione sulla veracità della quale faccio delle riserve — essa avrebbe appartenuto a Carlomagno. Il fatto dunque che questa dalmatica sia stata portata da Carlomagno in occasione del suo incoronamento nell' 800 credo manca di sufficiente autorità per essere ammesso. Ond'io attribuisco la dalmatica di Roma all' XI secolo ammettendo, peraltro, che non può essere meno antica del XII secolo.[16)]

Ora che siamo giunti a dopo il Mille e — Dio volendo! — i terrori del finimondo non ci hanno minimamente preoccupato (chè difatti questi terrori furono esagerati dalla fantasia dei poeti come dimostrarono l'Eicken in Germania, il Roy in Francia e l'Orsi da noi) — ora che siamo giunti a dopo il Mille continuiamo a andare avanti nella nostra narrazione storica.

Il Medioevo, dunque, amò il lusso estremamente. Per dimostrare questa verità non mancano i documenti scritti, e

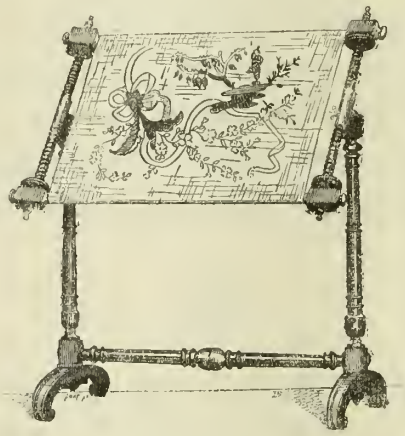
se questi mancassero vi sarebbero ancora i tesori delle chiese nostre ornati d'ogni genere di ricchezze e varie sculture e pitture. L' inventario del tesoro della Santa Sede redatto nel 1295 per ordine di Bonifazio VIII [17] accenna una grande quantità di ricami italiani e forestieri e tra questi ultimi de' ricami orientali del tredicesimo secolo. Vuolsi anche che tra questi ricami ve ne siano stati molti francesi e precisamente di Parigi dove le « faiseures d'aumônières sarrasinoises » nel tredicesimo secolo formarono delle corporazioni operaie di molta importanza.[18] Altro inventario, quello del tesoro di S. Francesco d'Assisi del 1320, offre una quantità di descrizioni di indumenti sacri con ogni sfarzo ricamati. Vi si parla di pianete ornate a ago di figure e di grifi e di ornati in oro, argento e seta che in gran parte venivano regalati alle chiese e ai conventi. Nel 1367 infatti Cambio ricamatore fiorentino, eseguiva per la corporazione dei mercanti un gran ricamo con la storia di S. Giovanni, evidentemente per farne dono alla chiesa di questo Santo protettore di Firenze. E vent' anni dopo la stessa corporazione faceva eseguire da un ricamatore di nome Silvestro un paliotto pel magnifico altare d'argento per la stessa chiesa di S. Giovanni. Sfogliando i documenti fiorentini riferentisi a donazioni di privati alle chiese, sono frequentissimi i doni di stoffe in seta ricamate. Ma si può a meno di spingersi tanto avanti perchè abbiamo delle testimonianze accertate di ricami medievi di notevole bellezza e ricchezza poco più antichi del Mille, oltre la dalmatica di Roma. Infatti l' Urbani De Gheltof accennando i ricami di Venezia (e la città di Venezia viene spesso alla mente dello studioso di arti suntuarie) dopo aver

osservato che quivi l'arte del ricamo ha origini lontanissime e che le traccie estreme di queste origini sono ite perdute, accenna una nota della matricola della scuola di Teodoro dove si parla di un « altar de zendado di grana con tre figure *recamate* » .... il quale « fo facto in lanno mille nove al tempo della Scuola vecchia. » [19] Disgraziatamente questo paliotto del 1009, che è il momento più antico dell'arte del ricamo in Venezia e uno dei pochi antichissimi d'Italia, era già stato perduto nel 1450; così, come un altro paliotto del 1206 regalato da Enrico Morosini ai monaci di S. Salvadore. E poichè a Venezia si attribuiva una grande importanza a quest'ornamento ecclesiastico, il tesoro di S. Marco nel Trecento ebbe alcuni bellissimi paliotti ricamati, così belli e ricchi come poche chiese potevano vantarne d'eguali. Tuttociò dimostra il valore dei ricamatori veneziani del Trecento; i quali si davano più che altro ai lavori di chiesa; ma non vuol dire per questo che trascurassero i lavori di carattere civile. Tanto vero che 'l Cecchetti, autore di uno studio su la vita dei Veneziani, accenna delle borse ricamate a Venezia nel Trecento, le quali erano lavorate da « speciali operaie. » [20] Erano borse riccamente fregiate d'oro e di perle, e anche vesti in genere piene di fiori e di fronde bizzarrissime.

L'ARTE del ricamo diminuì di importanza in ragione che i tessuti operati, a basso e alto liccio, cominciarono a farsi avanti. Ma questa diminuzione di importanza non danneggiò la bontà della produzione; anzi, forse, la favorì. Perchè se

l'alto liccio non fosse venuto a sostituirsi al lavoro a ago, questo, per appagare i cresciuti bisogni e lo sfarzo delle corti italiane del rinascimento, avrebbe dovuto volgarizzarsi troppo spesso nella vera e propria industria e allora l'arte ne sarebbe stata danneggiata. Senonchè il lavoro d'ago rimase sempre fedele alle infinite minuterie dell'acconciatura femminile e non abbandonò mai, totalmente, l'ornamento delle vesti e quello della casa per quanto i tessuti operati cercassero di soppiantarlo con mille seduzioni.

Qui, dunque, non è inutile osservare che si hanno segni di lavori a alto liccio nelle Fiandre e in Francia fino dal quattordicesimo secolo e che la prima fabbrica d'Italia di tessuti a alto liccio venne fondata a Mantova nel 1419 sotto gli auspici del Gonzaga; e la seconda a Venezia sotto il doge Tommaso Mocenigo nel 1422 da Giovanni de Bruges e Valentino d'Arras.



Telaio per ricamo

NOTE

1) Rosellini, *Monum. dell' Egitto e della Nubia*, vol. II. *M. C.*, n. XLI in cfr. del vol. II (testo) *Mon. civili*, pag. 80 e seg.

2) Il Dupont-Auberville nei suoi *Ornements du tissu* - Parigi, 1887, vol. I, pag. 26 - dice che la legge di Mosè prescriveva agli Ebrei che gli abiti sacri fossero ornati di ricami.

3) « Pictas vestes apud Homerum fuisse (accipio) unde triumphales natae. Acu facere id Phryges invenerunt, ideoque Phrygioniae appellate sunt.... »

4) Cfr. G. Perrot e C. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*. Parigi, 1889, vol. V, pag. 195-96.

5) *Gli Idilli di Teocrito Siracusano*, trad. di A. Cipollini, Parte II. Milano, U. Hoepli editore.

6) Traduzione di Annibal Caro.

7) Vedi a tal proposito: De Ronchaud, *La Tapisserie dans l'antiquité*. - Noto che questo tappeto era cambiato di quattro in quattr' anni.

8) Cfr. *Storia d. ant. pop. ital.*, l. 2, pag. 24.

9) Cfr. *Dictionnaire des Antiquités romaines et grecques* alle voci *Plumae* - *Plumarius* e *Plumatus*.

10) È un libro molto interessante essendo una cronaca dei Papi stata scritta da Anastasio Bibliotecario nel 687.

11) Questa è un' affermazione la quale deriva dagli studi recenti del Paparrigopulo, *Histoire de la civilisation hellénique*.

12) A Firenze nel Museo degli Arazzi *si crede* di possedere delle stoffe ricamate del VII secolo.

13) Cfr. la *Biblioteca dei Codici manoscritti di Montecassino*. Napoli, 1874, pag. 38.

14) Gli Arabi avevano la voce *rakama* per significare il ricamo - voce che ha molta analogia col *rokem* ebraico che accennai. Da essa dev'esser derivato il *recamar* degli Spagnuoli e il nostro *ricamare*. Chè gli Spagnuoli ebbero la voce colla cosa dai Mori di Granata e Siviglia, come noi possiamo aver avuto e l'una e l'altra dai Saraceni di Sicilia. Le altre lingue non hanno voce analoga al ricamare. La francese ha *broder*, l'inglese *embroider* che provengono forse dall'arabo per altra via; perchè *bordaton* significa l'orlo della

veste che gli Arabi solean ricamare. Le lingue germano-scandinave hanno *sticken* analogo allo *stich* – pingere con ago e affatto simile al greco κεντειν.

15) Cfr. E. LÉFEBURE, *Broderies et Dentelles*, Paris, pag. 72, e BAYEZ, *L'art byzantin*, Paris, pag. 220.

16) Questa celebre dalmatica è stata oggetto di due studi considerevoli: quello di S. BOISSERÉE, *Ueber die Keiser-Dalmatica in der S. Peterskirche zu Rom*, Monaco, 1842, e quello del DIDRON negli *Annales Archéologiques*, tomo I, pag. 286 e XXV, pag. 287.

17) *Invent. de omnibus reb. inv. in thesauro Sedis Apostolicae.*

18) Cfr. LABARTE, *Histoire des arts industriels*, pag. 429. E anche il DUPONT-AUBERVILLE nell'op. cit. Il D.-A., anzi, a proposito di questi ricamatori francesi e alla cura che essi mettevano nei loro lavori, riporta un'ordinanza del XIII secolo dove tra altro è detto che essi debbano lavorare soltanto nelle ore del giorno perchè nelle ore della sera i ricami non possono venir bene. Cfr. pag. 23 dell'*Introd. gen.*

19) V. *Les Arts industriels*, Venise, 1885, pag. 160.

20) V. *La vita dei Veneziani nel 1300.* « Le Vesti. » Venezia, 1886, pag. 99.

II. - Libri di ricami.

Ricami domestici.

Vari modi di ricamare nel XVI secolo.

Ricami veneziani e *opus anglicanum*.

Ricami fiorentini, ricami uso Cipro, uso Grecia o *plumetis*, uso Spagna, uso Rodi, ricami vellutati a cordoni e a riporto.

Il ricamo era un' arte nel rinascimento.

Influenza dell' Italia, nel XV e XVI secolo, sull'estero nell' arte del ricamo.

Corti italiane del rinascimento e il lusso nella corte di Ferrara.

La donna italiana nel rinascimento.

Principesse ricamatrici.

I ricami alla corte Medicea e alla corte di Mantova.

Ricamatori milanesi e loro celebrità.

L' Università dei ricamatori a Milano.

Ricamatori lombardi a Ferrara, a Mantova e a Roma.

Ricamatori francesi e fiamminghi a Roma.

Pontefici mecenati del ricamo.

Ricami a Venezia e a Bologna.

Le arti suntuarie nel XVII e XVIII secolo.

Donne celebri nel ricamo.

Ricamatori lombardi a Roma nel XVII secolo.

Lusso di Venezia.

La rivoluzione francese e le arti suntuarie.

Ricami moderni.

Ricami orientali.

Ricami di San Gallo a macchina.

Conclusione.

IVERSI LIBRI FRA QUELLI CHE formano la collezione italiana dei disegni di pizzi che accennerò a suo tempo — diversi di quei libri contengono anche dei disegni per ricamo. Citerò l'opera di Domenico da Sera e quella di Niccolò d'Aristotile detto Zoppino, quest'ultima destinata esclusivamente ai « belli recami antichi e moderni » nei quali ognuno « potrà con l'ago vertuosamente esercitarsi. » Ma in questa collezione vi è poi un'altra bellissima opera « stampata in Vinegia per Giovan-Antonio Tagliente e i fratelli da Sabbio »[1] la prima volta, credo, nel 1530. Sui ricami vi è poi un libro d'Alessandro Paganino[2] veneziano del quale la Bury-Palliser nella bibliografia dei pizzi unita alla sua *Histoire de la Dentelle* indica una copia nella collezione del principe Massimo a Roma.

In questa medesima bibliografia ho trovato citato un altro volumetto di ricami in una copia del 1558 che si trova nella Biblioteca dell'Arsenale a Parigi.[3] Trascuro di citare altri volumetti della collezione veneziana, i quali, in gran parte, contengono assieme disegni per pizzi e ricami.

Tutti questi disegni i quali significano il vivo interessamento di alcuni artisti del cinquecento nell' offrire alle « virtuosse » o « virtudiose e belle donne » il modo di far di bei ricami stanno a dimostrare eziandio come l'arte del ricamo, in questo tempo, fosse da noi estesamente coltivata.

Infatti nel quattro e cinquecento, in Italia, si usò ricamare le vesti sia maschili sia femminili; eppoi le calzature, i guanti, le coltri, gli attrezzi da cavallo, tutto si usò ricamare.

Finora ho parlato quasi esclusivamente del ricamo nelle forme sontuose che andava prendendo nelle opere di carattere pubblico, ma sarebbe stato desiderio mio di intrattenere chi mi legge anche sopra i ricami domestici, cioè su quelli che riguardano il costume personale de' privati. Senonchè le ricerche degli studiosi rivolte a questo proposito sono assai modeste; tutto si limita a qualche studio fatto sur un oggetto di un museo come una lemosiniera, una sciarpa, una berretta, e alla pubblicazione di qualche inventario. Gli studiosi essendosi naturalmente rivolti di preferenza alle opere le quali adunando una molteplicità di cure dànno un' idea relativamente completa del lavoro di ricamo in una data epoca e in un dato paese, han trascurato pensatamente le opere

secondarie formanti la suppellettile suntuaria de' privati; così il mietere su questo campo riesce a me malagevole e penoso.

Ho sfogliato vari documenti originali e non pochi libri per redigere questo studio, e ho visto inoltre molti lavori nei musei, e tra la abbondanza di materiale che ho raccolto trovo interessantissimo di trascrivere intanto il seguente brano dal Garzoni dove è mostrato in quanti mai modi, verso la metà del XVI secolo, si usava ricamare in Italia. Questi vari modi naturalmente doveano estendersi tanto ai ricami di carattere pubblico quanto a quelli di carattere privato.

« *Le maniere dei lauori*, scrive il Garzoni,[4] *sono ori a filo, ori a filo ingassiati, ori a capuccio, ori a triuello, ori bassi o schietti o ingassiati, ribattiture o schiette o ingassiate, gasii o dritti o storti o strangolati, i punti, i sourapunti, indriedo punti, i punti allacciati, i punti stuora, i punti Fulrani (del Friuli), i punti tagliati, i punti in aere, i punti in formicola, i punti della carità; punti scritti, punti ricci, punti a fogliami o a crocette o a figure, punti saccolati, punti stellini, punti in rete, punti in gasii, punti tomola, punti Perugini, punti a mandorla, punti a meza mandorla, punti a cavalletta, punti piani, punti refilati et mille altre foggie ch' isprimono in loro l' arte della pittura et dissegno proprio.* »

Qui non si parla dei ricami veneziani a perle colorite, che a Venezia si eseguivano fino dal 1250, osserva il Gay[5] appoggiato a non so quali fatti accertati. Se però una data ben determinata non si ha a questo proposito si può dire che cotali ricami si facevano sicuramente nel secolo XIII; epoca in cui si cominciò a Venezia a far le margherite e le perle false mercè le cure di un Domenico Miotti o Miotto, e di un

Cristoforo Briani. Queste margherite formarono presto uno dei cespiti maggiori dell'industria vetraria di Venezia perchè si spedivano dovunque perfino nell'Etiopia e nell'Abissinia dove non solo si adoperavano per arricchire le vesti ma perfino per ornare le stanze e si spendevano come moneta — uso che in certi luoghi dell'Africa non è ancora scomparso. Bisogna distinguere però le perle dette margherite che servono al ricamo dalle altre dette propriamente *conterie* sulle quali si aggruppava il vasto commercio di esportazione che ho accennato.[6]

In questo tempo adunque colle perle si ricamavano le vesti, si facevano collari, corone, borsette d'ogni sorta, e la profusione di queste perle sulle vesti e sopra gli ornamenti prese, sopratutto in Venezia alla fine del trecento, tali proporzioni che 'l Senato pensò bene di promulgare una legge restrittiva (1390) per allontanarne l'abuso.[7]

I RICAMI di perle, la cui origine va almeno fino agli Egizi — come lo provano alcune mummie al Louvre abbellite con ricami fatti di perle — si trovano indicati in alcuni testi latini a questo modo: *opus anglicanum*. Sopra l'antichità di quest'*opus anglicanum* il Gay ha raccolto una prova la quale si riferisce all'888 avanti il Mille. Non vi è da stupirsi. Negli abiti bisantini di cui sono ornate varie figure fatte a musaico a Ravenna non è difficile trovar dei ricami dove entrano le pietre e le perle. Lo mostrerò in séguito.[8]

Cotal genere di ricamo si estese anche al XV e al XVI secolo. Nell'*Inventario di Paolo III* si parla infatti, sotto la

Elemosiniera di velluto nero con diamanti e perlette d'oro

Ulrico Hoepli edit. – Milano

data: 1547, di « un piviale ricamato di perle et granatelli » e il Boschini nelle sue *Ricche miniere della pittura veneziana* accenna un paliotto del XV secolo per la chiesa di S. Alvise a Venezia ricamato a ago e fregiato di smalti e di perle e fatto dalle religiose di questo Monastero di S. Alvise.[9]

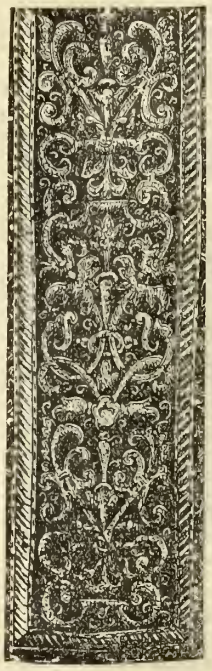
Qui offro per esempio di quest' associazione una splendida elemosiniera di velluto nero ornata di diamanti e di perlette d' oro che trovasi nel Museo nazionale di Dresda. Volendo, potrei offrire anche qualche saggio di ricami veneziani di questo medesimo genere e potrei scegliere tra le borse che usatissime a Venezia fino dal trecento, continuarono a raccogliere le simpatie del pubblico anche durante il rinascimento. Ma inutile dopo aver pubblicato la bellissima borsa del Museo di Dresda.

Gli amatori di cose antiche tra i ricami italiani sogliono distinguere il ricamo di Firenze il quale non ha nulla di particolare pel suo punto; tutta la sua specialità consiste nel rappresentar sempre qualcosa di figurativo e nel rappresentarlo bene cioè per mezzo di una esecuzione spesso inappuntabile. Di questo ricamo a « opera fiorentina » non è infrequente il trovar cenno negli inventari dei regnanti. Nell'*Inventario di Filippo il Buono*, datato 1420, trovo indicato: « Une grant chappe de brodeur d'or de l'ouvraige de Florence, faicte de histoire en manière de 4 demiz compas de N. S., et l'orfrois d'icelle façon à ymages, dont le champ est fait à fleurs de liz d'or ecc. »

Tra i vari generi di ricamo antico si mette il ricamo cosiddetto di Cipro — un ricamo a colori a due diritti su seta o su tela detta *limogiata.* Così la trovo indicata in una nota di un *Inventario della cappella dei Duchi di Savoia* citato dal Gay nel suo *Glossario* sotto la data 1485: « It. Alia pala de tela alba limogiata in extremitatibus cum certo opere facto cum accu onore Cippry. » E va messo il ricamo uso Grecia; lavoro a bassissimo rilievo oggi noto e distinto colla voce *plumetis;* e quello uso Spagna; e quello uso Rodi — diverso dal ricamo di Chio e di Cipro — e 'l ricamo vellutato; e 'l ricamo a cordoni, della cui antichità ho prove che vanno sino ai primissimi anni del secolo diciassettesimo; e 'l ricamo a riporto cioè incollato sul fondo senza alcuna cucitura. Anche di questo genere di lavoro ho trovato assai lontane testimonianze. Infatti nell' inventario di Filippo il Buono citato poco fa, si accenna una cappa o piviale di damasco bianco tutt' ornata di angioli sonanti ognuno uno strumento « assis seulment à cole sur lad. chape. »[10)]

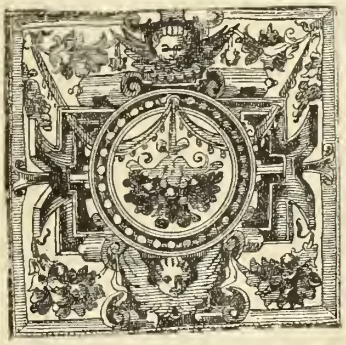
Tralascio i particolari tecnici i quali mi condurrebbero un po' lontano dal mio proposito principale e, forse, mi spingerebbero a essere imprudente, e vengo a dire dello sviluppo e della influenza che ebbe l'Italia del XV e XVI secolo nell' arte che mi interessa. Non dico a caso dell'*arte* perchè il ricamo in questi secoli assorse presso di noi alla maestà di un' arte vera. In questo tempo il ricamare poteva veramente dirsi dipingere, cioè dipingere coll'ago; perchè coll' ago ogni

ornato per quanto complesso nella sua composizione, ogni storia per quanto ricca di figure e accessori si eseguiva, sì come il pittore che invece di seta e aghi aveva a sua disposizione colori e pennelli. Gli è così che per esempio a Venezia la Consorteria dell'arte dei pittori divisa in diversi *colonnelli* comprendeva anche i ricamatori.[11] Del resto ho mostrato che i pittori stessi si interessavano in questi tempi ai ricami disegnandone de'modelli. Potrei citare vari di questi pittori. Per non usar sempre i soliti esempi, mi viene sotto la penna — e lo cito — il nome di maestro Stefano di Giovanni più noto sotto il soprannome di Sassetta il quale nel 1445-46 fe' pel Domo di Siena alcuni disegni per esser ricamati, come riporta il Milanesi.[12]



Ricamo del XVI secolo

Si trovano a ogni modo nei musei pubblici e nelle collezioni private tali saggi di ricami del XV e XVI secolo da destare la più viva meraviglia. Qui a tergo pubblico il disegno di un quadro ricamato che trovavasi, credo, nella collezione Spitzer a Parigi — una delle più ricche collezioni artistiche d' Europa di proprietà privata e che è andata dispersa per la morte recente del suo intelligente possessore. Questo quadro rappresenta la proces-



Ricamo italiano del XVI secolo

sione del SS. Sacramento. Davanti, il re David balla cantando dei salmi e si accompagna colla lira; — quattro monaci, in ricco piviale, portano il SS. Sacramento sopra una barella, sormontata da una edicoletta riccamente lavorata, e formano così la parte centrale e sostanziale della storia. Gli altri personaggi del séguito sono accessori. Il disegno dà una idea meno che pallida della magnificenza di questo lavoro italiano del XVI secolo; — almeno così assicurano coloro i quali hanno avuto la fortuna di vederlo. Il Léfebure si esprimeva a questo modo sul suo merito: « la broderie quand'elle est faite avec la perfection de ce panneau de procession est absolument sans rivale. »[13] Il Léfebure però, non volendo, esagerava. Si capisce.

Ricamo italiano del XVI secolo

DICEVO di volere accennare l'influenza dell'Italia del quattro e cinquecento sul lavoro dei ricami e l'accenno. L'accenno perchè questa influenza non poteva essere più estesa di quello che fu. Il ricamo assorto alla maestà di un'arte vera rivaleggiante, nei limiti del ragionevole, cogli splendori della pittura godè i favori di cui fu onorata in questi tempi ogni

forma d'arte italiana. L'Italia nel rinascimento, coi suoi monumenti magnifici d'architettura, di scultura e di pittura si era imposta all' ammirazione degli intelligenti d' ogni paese. È naturale che le arti derivate dall'architettura, dalla scultura e dalla pittura dovessero destare anch'esse non timide simpatie all'estero. Tra queste arti infatti non ultimo il ricamo destò l'ammirazione de' forestieri; onde la sua influenza si svolse senza contrasti anche fuori d'Italia.[14] Aggiungasi in favore di quanto dico che l'Italia nel secolo XV era il paese più avanti nell' industria dei tessuti. Da Palermo a Genova, da Milano a Venezia, da Firenze a Lucca, ogni città avea le sue speciali manifatture per il lavoro del lino, del cotone e sopratutto della seta. Se dovessi parlare della industria dei tessuti mostrerei la importanza che essa aveva da noi nel secolo XVI e mi fermerei più specialmente su la trattura e filatura della seta. Del resto è assai noto che in questi tempi Genova e Venezia erano i principali centri di importazione delle sete di Levante e che essi alimentavano il commercio della seterìa di tutta Europa. Nè sta ch' io dimentichi di dire la vita che le arti del lusso ricevevano dall' organamento sociale di questi tempi in cui i papi e vari principi comandavano in Italia e ciascuno aveva una corte, la quale faceva oggetto di grandissimo interesse anche nelle magnificenze esteriori. Anzi, è qui dove io debbo insistere un po' anche per spiegare le ragioni dello sviluppo di quelle arti del lusso di cui studio la storia.

Tessuto di seta del XIV secolo

Le corti italiane del Rinascimento erano vive e feconde sorgenti di progresso. La ricchezza ond' erano circondate alimentava un lusso nobile e alto. — Dico così perchè il lusso degli Sforza, dei principi d' Este, dei Gonzaga, dei Montefeltro, dei principi d'Aragona e dei Medici era diretto

verso l' incremento delle arti e delle lettere. Si può ben dire che non si ebbe mai in Italia, e altrove, maggior magnificenza regale di quella delle corti italiane del quattro e cinquecento. Forse soltanto alcuni principi francesi del XVIII secolo, come Luigi XIV e Luigi XV, ricordano, nelle consuetudini della vita, i lussi artistici delle corti italiane del XV e XVI secolo.

Costumi dei " Dottori di legge et medici, per tutta la Lombardia „ (dagli *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* di Cesare Vecellio).

Vorrei dare un' idea precisa del lusso nelle corti italiane del rinascimento. Potrei scegliere a esempio il piccolo ducato d' Urbino o la corte di Ferrara, non volendo prendere nè la corte di Milano nè quella di Firenze entrambi solennissime. Orbene, a Ferrara, nella corte, era tanto in uso il broccato d'oro che se ne facevano coperte da cavalli e collari per cani e vi si adoperava la tela finissima di Costanza pei *lacchè*, e i cavalli vi si cuoprivano « fino a mezza gamba tutta la testa e il collo con frangie d'oro » e

i muli quando non erano parati con arazzi erano ornati, lo afferma il Campori, di « coperte de pano con arma ducale nel mezo. » E nelle guardarobe si trovavano arazzi costosissimi per un numero straordinario di sale e vi si facevano vesti tutte di drappo d'oro, e affinchè lo splendore dell'oro ivi fosse più evidente si usava di sovrapporre gli uni agli altri i fili d'oro « che formavano anella prima di rientrare nella trama. »[15]

Insomma il lusso in questi tempi in Italia era strepitoso dappertutto; sì nelle case come negli abiti. E va notato che non era lusso volgare perchè si accompagnava sempre alle più alte ragioni dell'arte. Che sodisfazione! aver alto l'amore all'arte e avere i mezzi per appagare quest'amore!

È BELLO vedere la parte della donna nello incremento delle arti in questi tempi. Nel secolo XV la donna italiana comincia a avere una parte spiccatissima nella vita e a imprimerle un garbo, una finezza che 'l basso medio evo ignorò. La donna fu strapotente nell'umanesimo. Ci sono trattati speciali e dialoghi numerosi intorno a lei, ci sono poesie serie e burlesche in biasimo e in esaltazione sua; dovunque anche ove meno ci aspetteremmo di incontrarla, noi la troviamo negli epistolari, nelle commedie, nelle novelle, nei poemi cavallereschi. È vero: il XV secolo ha avuto tuttavia Lucrezia Borgia e Giulia Farnese, ma quante nobili donne può egli contrapporre a queste due che la storia oggi non sa se continuare a condannare allo sprezzo delle anime gentili come sino adesso ha fatto? Difatti, a chi suona novo il nome della

marchesa Paola e Barbera di Brandeburgo e 'l nome della bella e sventurata Isabella d'Este?

E ricorderò Alessandra dei Bardi « bellissima e venustissima del corpo » la quale sebbene non fosse principessa apparteneva a una delle più cospicue famiglie di Firenze, e Alessandra Macinghi-Strozzi sposa a Matteo Strozzi latinista distinto e raccoglitore intelligente d'antichità. Tutte queste donne dall'alto della loro posizione favorivano lo sviluppo delle arti e sopratutto di quelle della decorazione. Non c'è dunque da meravigliarsi se le guardarobe principesche di questo secolo sono state sontuosamente ornate di opere belle e ricche e se 'l ricamo non vi ha avuto parte secondaria.

Sarebbe curioso conoscere la parte che ebbero in questi ricami le principesse e le dame loro familiari. Il ricamare è stato sempre in uso da noi. Quest'uso era, del resto, generale secondo la Bury-Palliser; la quale porta in testimonianza di ciò alcune prove riferentisi alla Francia, alla Spagna e all'Inghilterra. Essa scrive a proposito della Francia: « Les grandes dames tiraient vanité du nombre de leurs écolières; elles passaient les matinées à l'ouvrage, égayant leurs travaux par des *chansons à toiles* comme on appelait ces ballades de circonstance. » E sul proposito della Spagna, la Bury-Palliser riporta una testimonianza del 1679; e per provare l'uso di ricamare presso le famiglie principesche dell'Inghilterra accenna alcuni acquisti per uso di ricamo come aghi, sete, oro, stati fatti per conto della figliola di Edoardo I, per quella di Edoardo II e sopratutto per uso della regina Elisabetta di York.[16)]

Quanto a noi, noi abbiamo, come esempio efficace, la dedica

di Cesare Vecellio della sua *Corona* alla signora Viena Vendramina Nani moglie al Procurator di S. Marco, la quale era bravissima nel far lavori a ago e teneva in casa una specie di scuola frequentata da nobili giovinette. Lo afferma il Vecellio; come mostrerò meglio in luogo più opportuno di questo.[17] E abbiamo inoltre l'esempio di Caterina dei Medici la quale, sposa nel 1533 a Enrico secondo figlio di Francesco I di Francia, regina di Francia nel 1547, avea riunito intorno a sè varie gentildonne colle quali, secondo Brantôme, si occupava di tessuti e lavori a ago distinguendosi sommamente nella esecuzione di quest'ultimi.[18] Brantôme aggiunge che tra le compagne di lavoro Caterina dei Medici ebbe la povera Maria

Grottesche in tessuto
(Da un arazzo colle armi di Caterina dei Medici)
(*Collezione di L. Peyre*)

Stuarda, la quale, perchè 'l tempo dell'esilio le passasse un po' lieto, usava lavorar molto di ricamo come si rileva dalla sua corrispondenza.[19]

Se, lasciati questi secoli, potessimo spingerci addirittura al settecento avremmo una nova testimonianza dell'amore che le signore portavano al lavoro di ricamo non come ornamento de' propri abiti ma come esecutrici; — avremmo una nova testimonianza in una visita fatta dall'abate Antonio Olivieri (1723) a Venezia nel palazzo del procuratore Contarini « le cui putte (ragazze) lavoravano in diverse camere di ricamo, di roba d'oro, di veludo, di damasco e di razzi (rasi). »

Notai che vennero fatte poche indagini intorno la vita privata dei nostri antichi. Fra le ricerche volte a questo fine sta un recente volume pubblicatosi a Parigi sulle collezioni dei Medici nel xv secolo.[20] Ivi si contengono due inventari di Pietro figlio di Cosimo (1456 e 1463) e molto a proposito vi è riportato *in extenso* l'inventario della biancheria che tra altro dimostra quanto i Medici, banchieri divenuti mecenati, amassero il lusso e la ricercatezza dalle cose più piccole alle più grandi. Vi si indicano « un paio di lenzuola richamate alla vinitiana, un lenzuolo richamato d'oro e di seta, una tovagliola richamata d'oro e di seta, una tovagliola di seta chapitata d'oro » ecc. Ciò prova che il ricamo continuava a ornare non solo i vestiti ma eziandio la biancheria da tavola e da letto.

La lettrice ha capito che non si trattava di un ricamo in bianco ma in seta a colori e oro; — e questa è la singolarità.

Fra le principesse che ebbero una posizione brillante nelle corti italiane del xv secolo stanno Barbera di Brandeburgo e la marchesa Isabella d'Este. Il Bertolotti, il quale in un volumetto raccolse varie notizie intorno alle *Arti minori alla Corte di Mantova*, non dimenticò di volgere le sue indagini anche sui ricamatori. A questo proposito parlò di un Bianchino ricamatore il quale dalle carceri di Mantova (10 sett. 1458) supplicava la marchesa Barbera Gonzaga per esser cambiato di prigione onde *lavorare polito* cioè per poter lavorar meglio; e di un Nicolasio Rodiano d'Ostiglia e di un Lanzillotto di Sesso che nel 1477 eppoi nel 1480 rivolgevasi al marchese per esser pagato di alcuni lavori fatti. Peccato che per la fragilità della materia questi lavori siano iti dispersi! Accennando poi alla marchesa Isabella il Bertolotti la presenta nel capitolo dei ricamatori a Mantova nel secolo xv quale raccomandante al Vicario di Revere « mastro Romano nostro ricamatore e familiare » il quale si recava a Revere per un suo affare. Ora, se la marchesa Isabella, che 'l gusto dell'arte avea altissimo, raccomandava un suo ricamatore dicendolo « nostro ricamatore e familiare » bisogna credere che questo « mastro Romano » dovesse essere proprio valoroso nell'arte sua.[21] Che a Mantova poi, si facessero ricami pregevoli se n'hanno varie prove. Per esempio la stessa marchesa Isabella il 10 ottobre 1506 si proponeva di fare eseguire da un Giovanni ricamatore un cappello con gioie ben disposte e tutto ornato di guisa « chel sii più bello gallante che si può. »[22]

Pare che l'arte di fare cappelli e berretti ricamati sia stata una specialità di Mantova in questi tempi. Infatti più d'una volta ho trovato che le corti italiane rivolgevansi, a tale oggetto, a Mantova. Per esempio nel 1512 la marchesa Isabella veniva confidenzialmente interessata dalla corte di Ferrara onde procurare al duca « qualche bello scuffiotto per portare in capo. » Senonchè in Mantova si trovavano spesso presenti, a quello che pare, de' ricamatori milanesi. Mantova è vicina a Milano e l'arte del ricamo a Milano era celebratissima nel rinascimento; gli aghi di Milano non temevano quelli di Damasco. — Niente di più naturale, adunque, che alla corte di Mantova dove, mercè la marchesa Isabella, si aveva l'ammirazione intelligente verso le delizie d' ogni bellezza, ci si rivolgesse frequentemente a Milano per avere esimi ricamatori. A Milano si rivolgevano del resto vari principi del rinascimento. Il mio amico Adolfo Venturi in uno studio sopra le *Relazioni artistiche tra le corti di Milano e Ferrara*, scrivendo dei ricamatori milanesi notò che fino oltre la prima metà del secolo xv alla corte di Ferrara eran presenti un gran numero di ricamatori di Milano « per sodisfare alla magnificenza regale delle principesse e dei principi. Essi lavorarono per Parisina, per Niccolò III e per Ugo Tommasino dalla Rana. »[23] E pare anche che questi ricamatori milanesi si spingessero fin giù ne' paesi meridionali dell'Italia. Infatti un Niccola di Gerenzano ricamatore, avendo servito splendidamente la corte di Napoli era lodato da Ippolito Maria d'Aragona il quale ringraziava nel 1473, Galeazzo Maria Sforza di avergli mandato questo valoroso ricamatore la cui opera « non solo a boccha ma col pensiero non haveressimo saputo immagi-

nare meglio. »[24] Del resto sul valore degli antichi ricamatori milanesi abbondano le testimonianze. Il D'Adda citava alcune parole del Brantôme nelle *Dames Galantes* dove i ricamatori di Milano « ont sceu bien faire par dessus les autres. »[25] E il Lomazzo, autore di un *Trattato dell' arte della pittura* (Milano, 1584), parlava di Luca Schiavone, pittore vissuto circa il 1450, come di uno di quelli che condussero a alto segno il magistero del ricamo, che lo Schiavone comunicò a Girolamo Delfinone, altro pittore milanese vissuto a' tempi dell'ultimo duca Sforza. Il lavoro del ricamo pare che si fosse acclimatato, per così dire, nella famiglia di Girolamo Delfinone perchè in siffatto genere d'arte si distinse eziandio Scipione figlio di Girolamo e poi Marcantonio figlio di Scipione. Fra le cose più singolari di Girolamo Delfinone si cita un mirabile ritratto in ricamo che e' fece all' ultimo de' duchi Sforza. E dovea esser mirabile tutto a colori e oro.

A Milano fino dal 1584 esisteva a ogni modo una Università dei ricamatori,[26] ma ciò non vuol dire che prima che i ricamatori milanesi ordinassero la loro Università col relativo statuto datato appunto 1584[27] e stato citato dal Manzoni nella sua *Bibliografia Statutaria*, l'arte del ricamo a Milano non avesse dei cultori di alto valore. Fino dal 1482 il Domo di Milano aveva i suoi indumenti sacri riccamente ornati di ricami. A tal proposito negli *Annali* di questo tempio sotto la data 1482, notasi il pagamento fatto a un maestro Francesco di Cremona di due scudi per un suo lavoro sopra una

pianeta; e leggesi, sotto la data 1516, il pagamento di 9 lire imperiali a Filippino de Magrera per la esecuzione di due compassi ornati di santi per un palio in damasco.[28]

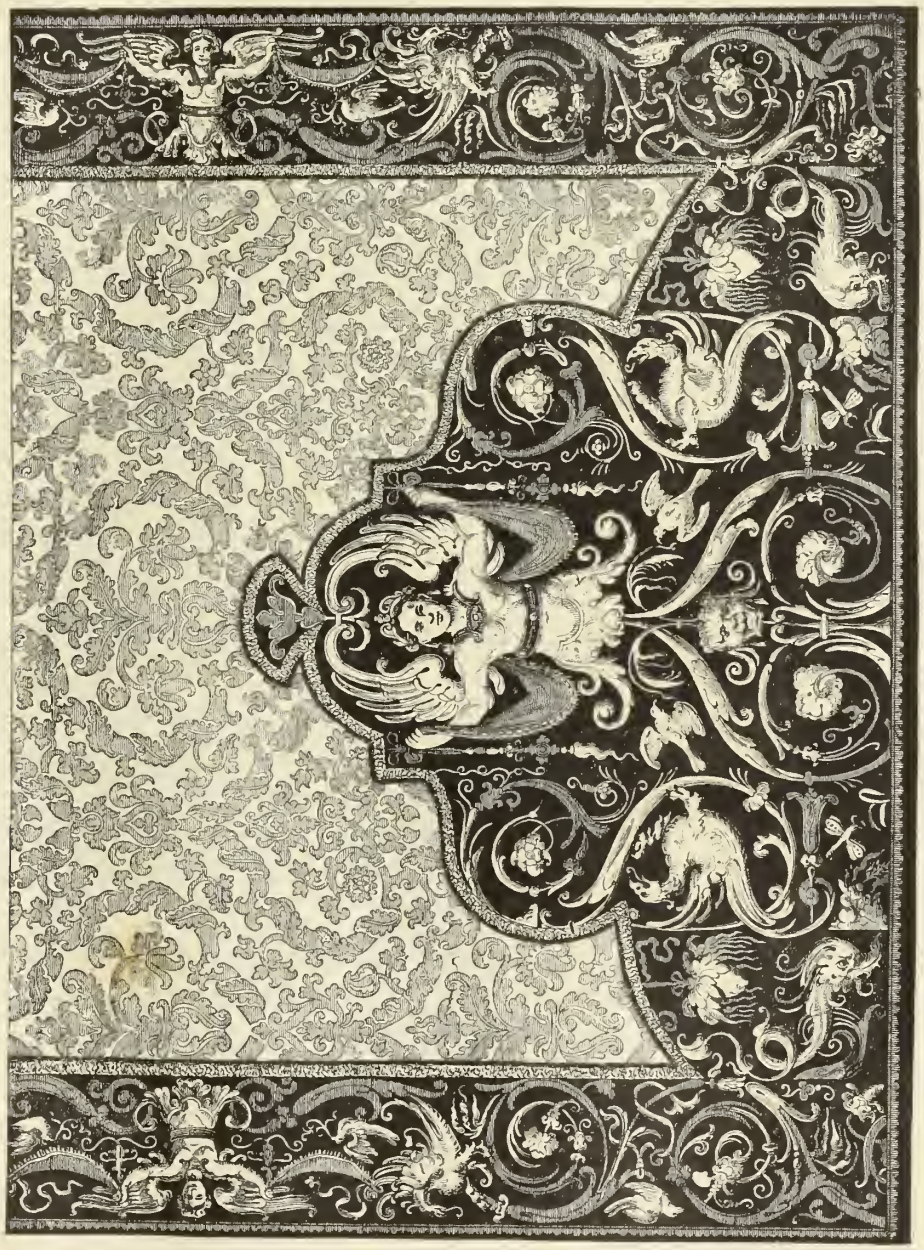
Del resto, poi, vi sarebbero da citare gli indumenti ecclesiastici stati donati da Lodovico il Moro al tempio di S. Maria delle Grazie e quelli del Santuario del Sacro Monte di Varese, se si avesse a provare che 'l ricamo a Milano era coltivato splendidamente anche prima che i ricamatori ivi avessero la propria Università e ordinassero il proprio statuto. E volendo largheggiare di prove, vi sarebbe da ricordare il corteggio che accompagnò nel 1471 Galeazzo Maria Sforza e Bona di Savoia a Bologna e a Firenze; quello immaginato per l' entrata solenne d' Isabella d'Aragona che, sposa a Giovan Galeazzo, giunse a Milano il 1° febbraio 1489; e 'l solenne ricevimento comandato da Lodovico il Moro nel Castello di Porta Giovia il 4 febbraio 1493 per la nascita del figlio Massimiliano; e finalmente l'apparato delle feste fatte il 26 maggio 1495 per la proclamazione a duca dello stesso Lodovico; — vi sarebbe da ricordare tutto ciò e andar esumando inventari e leggendo descrizioni per vedere come in queste occasioni l' arti cosiddette minori fossero largamente adoperate. Il marchese Visconti accennando queste feste in un suo discorso tenuto alla Scuola superiore d' arte applicata all' industria a Milano, faceva cenno di un ricchissimo inventario di stoffe « nelle quali l'arte — seguo il Visconti — soverchia la materia incominciando dai *zettonini rasi*, e dai *damaschini brocati d' argento fati a lione et segie* per finire coi *brochati d' oro cilestro figurati e coi veluti cremexini rizzo sopra rizzo recamati d' oro a parme et in cerchio.* »[29] Nè dovevano essere

meno splendidi i paramenti della duchessa Bona se il duca consorte scriveva il 4 dicembre 1469 a Bartolomeo Gadio architetto del Castello di Milano di darli come modelli ai pittori che stavano decorando la sua reggia.

L' arte del ricamo era giunta a tanto a Milano. Perciò molti principi e signori ivi si rivolgevano per aver dei ricami. I ricamatori milanesi o lombardi abbandonavano altresì spontaneamente la loro Lombardia per i paesi dove la ricchezza dei costumi faceva aumentar loro le probabilità di essere adoperati fruttuosamente.

Vari ricamatori lombardi e specialmente milanesi l'abbiam trovati presenti alla corte di Mantova e di Ferrara; — sfogliando gli inventari dei pontefici il nome di ricamatori lombardi è frequentissimo. L' ha provato il Bertolotti colla sua interessante pubblicazione intorno gli *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII* [30] dove egli ha registrato una notevole quantità di ricamatori quali milanesi, quali cremonesi, quali bergamaschi. [31]

A Roma, pertanto, dove i pontefici davan molto da fare ai ricamatori eran venuti da paesi esteri, specialmente dalla Francia e dalle Fiandre, dei ricamatori insigni [32] ai quali i nostri dovean far concorrenza. E par che vi riuscissero se tanto prosperarono i ricamatori lombardi a Roma. Nè la loro riescita è poco significante perciocchè nella Francia del nord, nella Borgogna, che alla Fiandra stette lungo tempo riunita sotto una medesima sovranità, il ricamo avea conseguito i più alti resultati. I ricamatori fiamminghi del XV e XVI secolo erano artisti i quali non indietreggiavano davanti qualsivoglia difficoltà. [33]



Ricamo italiano del XVI secolo formante la spalliera di un letto

Ulrico Hoepli edit. - Milano

Chi scriverà la storia delle industrie artistiche alla corte pontificia avrà molto da dire sopra i ricami. Già la corte pontificia potrebbe avere una storia a sè di tutte le arti; dall'architettura all'oreficeria, dalla scultura all'intarsio, dalla pittura al ricamo. E benchè non tutti i papi abbiano amato egualmente le arti suntuarie è tuttavia dimostrato che i papi più celebri furono mecenati di esse e quindi offrirono occasioni numerose e cospicue a artisti di gran valore di farsi avanti. Tra questi papi sta Martino V (assunto al pontificato nel 1417) e sopratutto Pio II (1458) cioè uno dei più intelligenti e versatili umanisti del secolo xv. La sua corte dette molto da fare ai ricamatori e contribuì a fortificare la fama del celebre ricamatore Giacomo di Rinaldo già stato ai servigi di Niccolò V (1447). E vi sta Paolo II (1464) il quale mentre ancora era cardinale manteneva nel suo palazzo una compagnia di ricamatori e spesso li visitava nei loro studi per vederne i lavori. Pochi papi, si assicura, amarono presentarsi al pubblico tanto sontuosamente vestiti quanto Paolo II e così i ricamatori pei suoi paramenti ebbero molto da lavorare. Egli inoltre ordinò una preziosa raccolta di arazzi fiamminghi e di ricami fiorentini e milanesi. Nè qui sta che mi dilunghi su questo argomento. La lettrice è persuasa che in una storia del ricamo la corte dei papi sovraneggerebbe. Onde non insisto a citar nomi e cose per quanto l'argomento piacevole mi tenti.[34)]

Aparte la celebrità dei ricamatori lombardi, ricamatori valorosi fiorivano pertanto qua e colà nelle diverse parti della penisola.

A Venezia, dove nel xv e xvi secolo il lusso si era spinto agli estremi, colla moda dei pizzi era grandemente favorita quella dei ricami.

Il Molmenti nella sua *Storia di Venezia nella vita privata* ha mostrato lo sfoggio dei veneziani in questi secoli gloriosi per l'arte italiana. Grandi somme, egli scrive, profondevansi nelle trine che ornavano abiti, cuffie, cappotti, camicie, fazzoletti e scarpette. (Si riferisce al xv e xvi secolo). Le camicie erano ricamate in oro, argento e seta, le calze intessute d'oro, le gorgiere ornate di perle, i baveri tempestati di tosoni d'oro smaltato. I ventagli erano di penne, d'avorio e di tartaruga; i guanti di trina, di pelle e di seta ricamati.[35)]

« Veramente, esclama il Sansovino, non si può dire qual sia la ricchezza delle vestimenta et della biancaria di lino delle donne vinitiane; perciocchè tutte le cose loro, così di seta come di lino sono ricamate, fregiate, lavorate, strisciate et in modo ridotte a bellezza con l'artificio dell'ago, della seta, dell'argento, dell'oro, con tanta delicatezza et politia che ogniuno confessa, che non si trovi in qual parte si voglia la maggiore di questa; vero segno di animo candido et netto et di finissimo giudicio. »[36)]

E il Vecellio nei suoi *Habiti* tra le « usanze delle spose antiche veneziane » nota, fra altro, che sopra il busto della

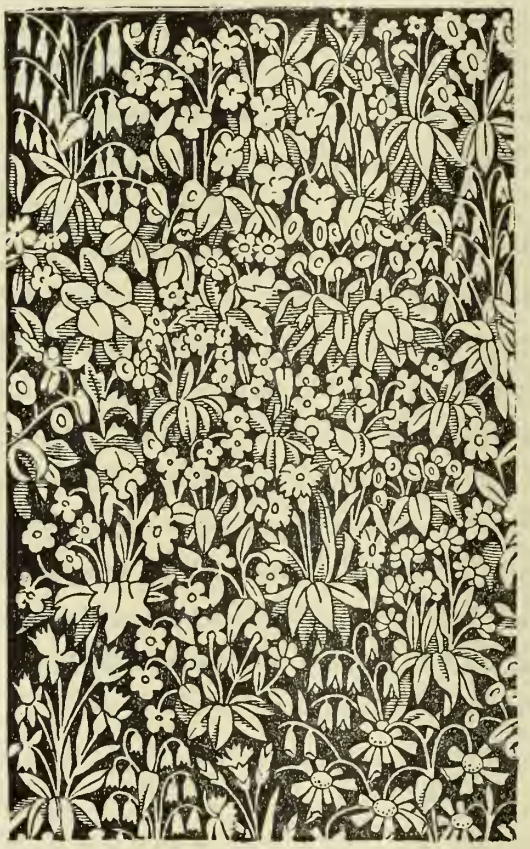
veste le spose mettevano « un pettorale di panno d'oro tutto riccamato di perle et ornato nel mezzo d'altre gioie. »[37]

Di fronte a cotale splendore suntuario de' Veneziani, confermato dalla moltitudine di modelli a uso di ricami stati accennati da me, è naturale il pensar che a Venezia come erano abili lavoratrici di pizzi così fossero abili lavoratrici e lavoratori di ricami; a Venezia e in tutto lo Stato della veneta repubblica dove il lusso era amato grandemente.

Mi rincresce di non aver potuto raccogliere che pochi nomi di valorosi ricamatori veneti. I lavori di ricamo non essendo firmati, il nome dei ricamatori si conosce soltanto leggendo pazientemente i conti di principi o di case patrizie e gli inventari della loro suppellettile domestica; — cosa la quale non è sempre agevole a farsi. Tra i ricamatori veneti posso indicarne tuttavia uno dei maggiori in un Paolo di Bartolomeo di Manfredi da Verona « ricamatore eccellentissimo anzi divino, » come lo dice il Vasari, il quale verso il 1465 andò a abitar Firenze, dove poi si trovò a esercitar l'arte sua in compagnia di un Antonio di Giovanni di Piero e di Gallieno di Michele.[38]

Questi ricamatori — ormai la mia lettrice lo sa — non facevano soltanto lavori d'uso personale, cioè ricami ornamentali per costumi, ma veri e propri quadri come gli arazzieri del xv e xvi secolo i quali eseguivano qualunque composizione sia ornamentale sia figurativa. L'esempio bellissimo che ho mostrato in disegno e altri esempi che potrei pub-

blicare ne fanno fede. Ma volendo citar qui piuttosto qualche splendido esempio di ricami d'uso domestico citerò un forzieretto del Museo di Kensington — l'unico museo in Europa, il quale abbia una collezione sì copiosa e bella di ricami da formare la storia completa del ricamo — citerò un forzieretto del XVI secolo, forse parte di qualche corredo principesco, che sembra ispirato dalle *Georgiche* di Virgilio. Le scene campestri di questo ammirabile lavoro italiano sono eseguite in seta e oro. L'effetto è sorprendente. E quanti altri bei lavori di questo secolo e dell' anteriore sono sparsi nei nostri musei pubblici e privati! A considerare la ricchezza dei corredi usata in Italia dai nostri avi del quattro e cinquecento v'è da pensare tristamente alla sorte toccata a tanti lavori condannati a una esistenza oltre ogni dire limitata. Nel quattrocento, notava il Marcotti, nel corredo delle spose di famiglie patrizie fiorentine figuravano le gamurre con oro, argento e



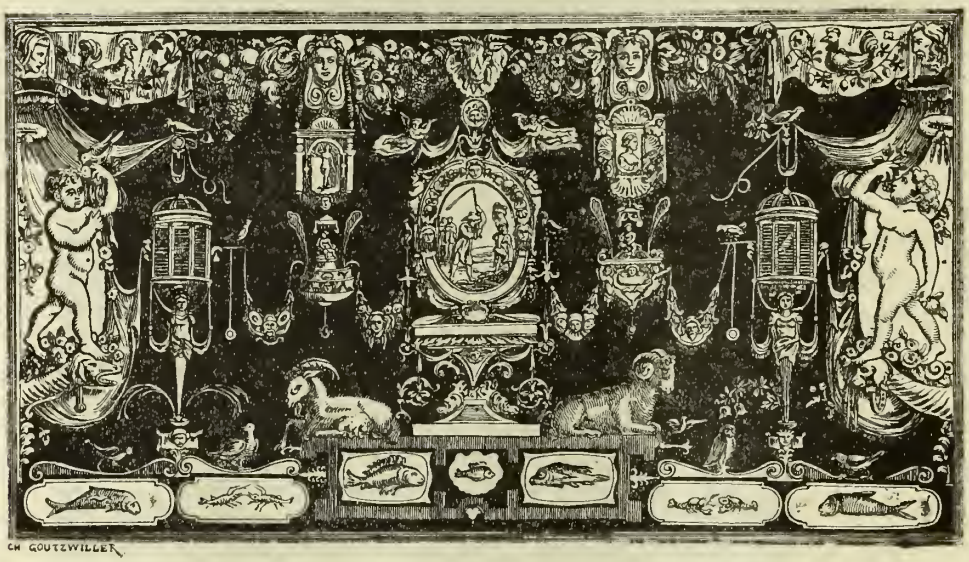
Foglie e fiori tessuti (XV secolo)

perle, fra le saie a uccellini, le berrette ricamate a diamanti, le borse ricamate alla veneziana e alla flandresca.[39] E nel 1472 il corredo di Eleonora d'Aragona, figlia di Ferrante re di

Storia di Giuseppe: Il Banchetto di Faraone - dal Bronzino - Arazzo fiorentino del XVI secolo nel Palazzo Vecchio, Firenze

Napoli, andata sposa a Ercole I, era, al dire degli scrittori, sì ricco di tessuti e anche « di ricami d'oro e d'argento e seta sopra panno di velluto che era una meraviglia a vederlo. »[40]

Il lusso d'Italia nel rinascimento è affermato in qualsivoglia parte delle sue regioni da una serie di testimonianze incontrastabili. A questo proposito non posso a meno di indicare la ricchezza dei ricami presso le signore bolognesi del quattrocento quale resulta da un Ms. latino, credo ancora inedito,



Grotteschi in tessuto - dal Bachiacca - Arazzo fiorentino del XV secolo

Museo degli Uffizi, Firenze

ora nell'Archivio di Bologna. In esso, dice il frontispizio, sono descritte le vesti di tutte le donne di Bologna che per obbligo erano portate nei primi del XV secolo a un ufficio ove dovevano venir bollate e registrate per verificare anche la esecuzione dei ricami, la quale doveva esser fatta secondo gli statuti della Corporazione. Nel Ms. suddetto si legge spesso che la tale o tal altra signora ha presentato

una veste ricamata a ago in oro o in seta colorita. Ciò dimostra l'uso splendido del ricamo in questa città così vicina a Ferrara i cui lussi ho indicato.

Ricamo italiano in seta rossa del XIV secolo

Quanto ho scritto è dunque sufficiente a dimostrare in che alto conto era tenuto da noi il ricamo nei due secoli d'oro dell'arte italiana. Emulo della pittura, in quanto poteva, il ricamo andò sempre mirabilmente affinando la sua tecnica; e i suoi ornati e le sue rappresentazioni figurative ebbero naturalmente l'aspetto galante e delicato che informò tutta l'arte nostra del XV e XVI secolo.[41)]

Nè 'l ricamo, col tramontar del cinquecento, subì la sorte orribile cui per forza o per amore si volle condannata tutta l'arte italiana dal secento in giù. L'arte italiana dopo il cinquecento avea perso ogni attrattiva; si dice. E la gente infatti è abituata a inorridirsi delle forme cosiddette barocche del secolo XVII e XVIII come se fossero davvero la più aperta negazione dell'arte. Questo non è il luogo, per dimostrare la fallacia di siffatto giudizio e la ingenerosità dell'opinione

da esso derivata. Limitandomi a parlare delle arti suntuarie osserverò che queste continuarono a esser tenute in molto conto durante il XVII e XVIII secolo e che la vita intima e sfarzosa di questi due secoli facilitò il loro sviluppo non tanto nel senso dell'arte quanto in quello della ricchezza. Onde se qualcuno si accingerà, un dì o l'altro, a scrivere la storia del ricamo in Italia avrà molto da dire intorno i ricami del XVII e XVIII secolo. Per esempio: nella prima metà del XVII secolo ei vedrà che il ricamo, a Milano, era esercitato da una delle più celebri ricamatrici che siano mai vissute: la Pellegrini (Antonia o Lodovica) cui accenna tra gli altri il Lanzi nella *Storia pittorica dell'Italia.*[42] E vedrà che nel secolo seguente il Boschini [43] celebrò una Dorotea Aromatari veneziana, che facea coll'ago, dice il B., « le meraviglie che i pittori più diligenti e più vaghi fan col pennello. » E vedrà che 'l Boschini ricordò anche dell'altre ricamatrici di questa età; e vedrà che gli storici nel fare il nome della pisana Arcangela Paladini pittrice morta nel 1622, vedrà, il futuro storico, che gli storici citano sempre accanto alle sue pitture i suoi splendidi ricami.

Ognun ricorda del resto con qual dovizia di colori e oro si andavano ornando, nel XVII secolo, gli ampi panciotti degli uomini e le loro sontuose giubbe di seta. E io penso che l'arte del ricamo nei costumi privati non abbia potuto mai tanto competere in sontuosità con l'arte del ricamo a servizio della chiesa, quanto nei secoli di cui parlo. Nè è a dire che i tesori delle basiliche di Roma e quelli delle chiese maggiori delle città più cospicue d'Italia, per quanto ricche di opere de' secoli anteriori al secento, non si giovassero

degli aghi del secolo XVII e XVIII. Non solo se ne giovarono, ma a Roma, per esempio, dove si accentrava ancora la sontuosità ecclesiastica sia nella corte pontificia sia nelle sagrestie delle basiliche più insigni, gli artisti lombardi i quali erano stati a servizio della chiesa durante i secoli passati, continuarono a lavorare a Roma almeno pel corso del XVII secolo.

Le ricerche moderne hanno dimostrato che Roma, deve l'arte sua e la sua industria, soprattutto alla Lombardia e alla Toscana per quanto riguarda i secoli XV, XVI e XVII; e Roma — inutile ripeterlo — grazie alle ricchezze della corte pontificia, adunò in questi secoli XVII e XVIII la attività artistica della nostra Italia. C'era la repubblica di Venezia che gli muoveva assai notevole concorrenza. Infatti a Venezia il lusso dei patrizi del XVII e XVIII secolo aveva fatto dimenticare il lusso del quattro e cinquecento. « Fra l'abbigliamento e lo specchio ogni donna spendeva almeno sette ore. »[44] Nel 1768 un satirico anonimo sferzava le acconciature e le vesti screziate come tulipani.[45] Queste affermazioni di scrittori antichi sono la più seria conferma di quanto ho detto. E volendo, ormai, scansare i particolari concluderò col dire che l'arte del ricamo, come tecnica e come magnificenza, nel sei e settecento dette tali prove brillanti che in séguito non si ebbero più e si hanno a desiderar ancora. Non dico, pertanto, che qualcuno dei nostri ricamatori non arriverebbe a emulare la magnificenza dei ricamatori de' secoli passati; ma oggi coi nostri costumi gravi e seri il ricamo ha un campo d'azione ben limitato. Proscritto dai costumi maschili, eccetto nella biancheria dove non è sempre adoperato, nel resto non è più

in uso. — Nè sugli abiti femminili ha l'applicazione così ricca e signorile come l'avea nei secoli i quali dal medio evo sino alla rivoluzione francese si sono succeduti.

La rivoluzione francese non l'ho ricordata a caso; poichè essa avendo dato il colpo di grazia a ogni forma di privilegio, danneggiò orribilmente il progressivo sviluppo a quelle arti che nella ricchezza e nel lusso hanno la loro sorgente. E quale forza di espansione ebbe la rivoluzione di Francia non v'ha chi ignori.

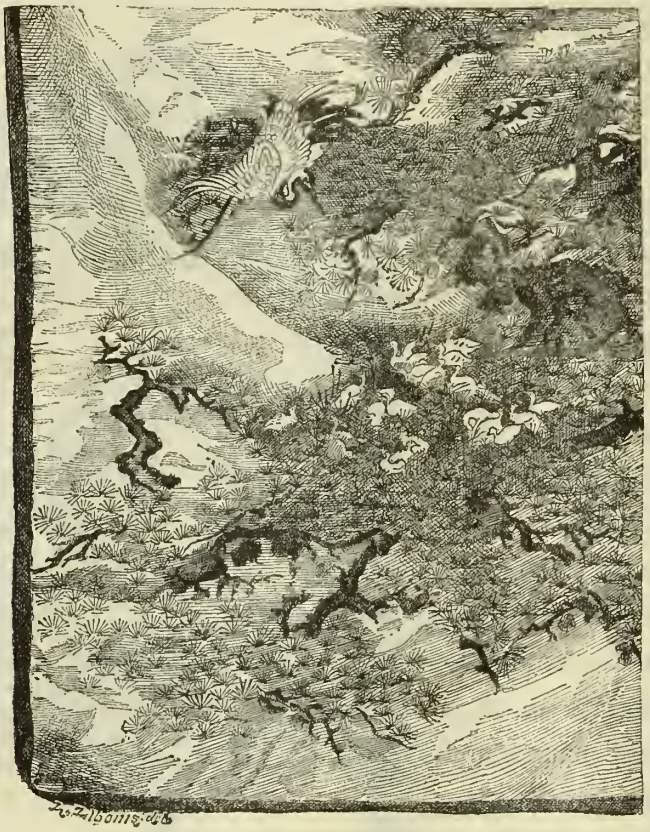
Or bene, il lusso fu dunque represso sotto l'impero di idee nuove le quali sorgevano, violenta opposizione, ai brogli di corte e alle smaniose frivolità del secolo che in Francia rintegrò gli splendori di Roma e Bisanzio.

Passati pertanto i furori della rivoluzione francese, il lusso riguadagnò a poco a poco il favore del pubblico e 'l ricamo si vide rifiorire per ridursi allo stato presente il quale non è de' più floridi. Attualmente il ricamo fiorisce come industria non come arte; ognun lo vede e lo comprende. D'altra parte l'amore verso le cose orientali (le giapponesi e chinesi particolarmente) ci va ogni dì più amicando a quell'arte lieta e magnifica così vicina alla natura come forse non potrebbe di più. La China e 'l Giappone hanno invaso il mercato europeo delle loro sete ricamate. Così il loro trionfo nei nostri paesi d'Occidente, oggidì, è clamoroso. Quel che ci fa amare straordinariamente quest'arte orientale, e limitiamoci pure a dire quest'arte giapponese, è lo splendore dei colori, il gusto

de' suoi disegni sfiorati sempre da un sottil spirito umoristico. Tra i ricami giapponesi sono famosissimi quelli di Kioto. Tutti conoscono oggi i *fukusas* — quadrati di stoffa entro i quali i Giapponesi sono soliti avvolgere i regali che si fanno tra loro. — Questi *fukusas* di seta sono ricamati solitamente in oro e a colori con una perfezione miracolosa, come dice perfettamente il Gonze.[46] Ma già è inutile far gli elogi dei ricami giapponesi — i ricami del Giappone sono tra le manifestazioni artistiche più amate e valutate da noi. Anch' essi hanno una storia dove i ricamatori del XVII secolo occupano il posto più in vista. Onde, come vi sono per le lacche e per le ceramiche, vi sono stati e vi sono dei collezionisti di ricami giapponesi. Infatti, il povero De Nittis, pittore italiano il quale abitava Parigi, aveva raccolto una serie di *fukusas* notevolissimi. Poichè questi ricami si possono mettere in cornice

Pastorale - Ricamo francese del XVIII secolo

come si mettono i dipinti. Anzi! Non vi è cosa la quale possa tanto deliziar la vista quanto i ricami giapponesi.



Fukusas - Ricamo giapponese

I ricami giapponesi, che la moda oggi va giustamente esaltando, sono ricami applicati a usi di decorazione interna. Pei ricami da ornar le vesti la moda che oggi vigoreggia, ha propositi capricciosissimi ma troppo spesso lontani dall'arte. Questo è il male, il quale è cresciuto per la ragione che oggi anche i ricamatori sono obbligati a lavorar presto

e a poco. I desidèri dei consumatori sono modesti, onde per soddisfarli non c' è bisogno, nel più de' casi, dell' opera intelligente della mano. La macchina dell' alsaziano Heilmann

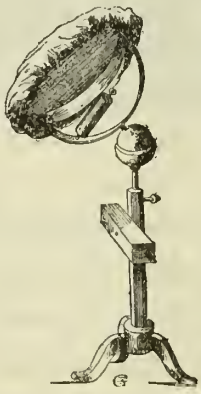
Veste chinese in seta con ricami

è sufficiente a appagare le esigenze superficiali di quanti hanno insensibile lo sguardo alle forme dell' arte.

Qui dunque bisogna dir due parole intorno i ricami svizzeri il cui centro di fabbricazione è San Gallo. Questi ricami formano una delle sorgenti più vive di industria nazionale

della Svizzera. Nel 1867, a Parigi, erano gli unici che rappresentavano i grandi resultati della macchina Heilmann. Oggi poi la Svizzera possiede da sè sola un numero tre volte maggiore di macchine da ricamare di tutta Europa. Il prezzo dei pizzi di San Gallo è mitissimo e è questa estrema mitezza di prezzo che li fa tanto ricercati. Nè sul disegno v' è da dir nulla in generale. Sovente certe ampie fregiature di abiti di San Gallo sono graziosissime. Già, si tratta di ricami a macchina i quali, perciò, non hanno la bellezza nè la poesia de' ricami a mano cui muovono, pertanto, continua e estremamente dannosa concorrenza.[47]

Senonchè di fronte alla spietata concorrenza dei ricami fatti a macchina s' ha a credere che il ricamo a mano debba scomparire? Non lo credo; e non può essere fino a quando sianvi delle signore colte e gentili le quali, come le lettrici mie, si interessino di conoscere traverso quali vicende le cose dell' arte ebbero forma e sviluppo, e fino a quando le signore italiane abbiano amore a ricamare e coi loro lavori destino altrui legittimo sentimento di compiacenza.[48]



Telaio girante per ricamo

NOTE

1) *Esemplario nuovo che insegna a le Donne a cucire, a raccamare et a disegnare a ciascuno. Et anchora e di grande utilità ad ogni Artista, per essere il disegno a ognuno necessario.* Ediz. originale: 1531.

2) *Libro primo di rechami per el quale se impara in diuersi modi lordine e il modo de recamare, cosa no mai più fatta ne stata mostrata el qual modo se insegna al lettore voltando la carta.* Opera noua. - L'opera è completata con tre altri volumetti simili al primo composto di 28 tavole. Il libro II, III, e IV trovasi citato anche sotto il titolo: *Burato.*

3) *Bellezze de recami et dessegni.* Opera nova. Venezia, 1558.

4) Cfr. *La Piazza universale.* Disc. 53, p. 490.

5) Cfr. V. GAY, *Glossaire archéologique.* Paris, 1887. - Voce: *Broderie.*

6) Giova notare qui che spesso si fa una strana confusione fra il margaritaio e il perlaio. Questa confusione si trova anche in una statistica del Ministero, un po' vecchia invero ma non per questo scusabile. Ivi si distingue la produzione delle fabbriche in tre categorie. (La statistica cui mi riferisco è citata dall'ERRERA nella sua *Storia e statistica dell'Ind. venete*, Venezia, 1870, p. 332). Conterie fini, ordinarie e canne piene per margherite. Ora le categorie, nota l'E., debbono esser quattro. Cioè: *conterie fini e ordinarie* ossia margherite e *canne piene per perle a lume* (non per margherite) e *pani di smalto.*

7) CECCHETTI, *La vita dei Veneziani nel 1300.* « Le Vesti. » Venezia, 1886, p. 101.

8) V. *Gioielli*, parte prima.

9) V. l'ediz. di Venezia del 1674, VI parte, p. 39.

10) Si ricordi che quest' Inventario ha la data 1420.

11) V. *Mariegola* dello Arch. di Stato cit. dal MOLMENTI in *La Storia di Venezia nella vita privata*, p. 23.

12) Cfr. *Docum. per la Storia dell' arte senese*, raccolti e illustrati da G. MILANESI. Siena, 1854, t. II, da pag. 243 a 245.

13) Op. cit., pag. 120-121.

14) Questa considerazione potrebbe stare anche per ogni genere di tessuto. Infatti se si confrontano i disegni di ricami e di stoffe dell' Italia, della Francia, dell' Inghilterra e della Spagna nell' epoca del rinascimento si trova poca varietà e anzi un carattere di uni-

formità il quale forse può solo derivare dal fatto che in tanto lavorìo una sola sorgente d' ispirazione e' vi fosse. Infatti questa era l' Italia. Cfr. a tal proposito DUPONT-AUBERVILLE, *Les ornements du tissu*. L'opera del D.-A. è splendida pei saggi benissimo eseguiti di stoffe di tutti gli stili e per alcuni ricami francesi, italiani e spagnuoli.

15) Ho ricavato queste notizie su la corte di Ferrara dalla conferenza Gandini - *Ars Textrina* - inserita nel vol. dell' ERCULEI su l'*Esposiz. di Tessuti e Merletti* tenutasi a Roma nel 1887. Roma, 1887, da pag. 154 a 176. L'A. dichiara di aver rovistato l'Archivio di Ferrara; onde le sue notizie derivano da documenti ineccepibili. Volendo avere un' idea esatta e larga di ciò che possa essere una bardatura di cavallo e di ciò che era nel rinascimento basta dare un' occhiata al II vol. della raccolta recente dell'HIRTH: *Kultur Geshichtliches Bilderbuch*. Del resto anche a visitare i musei è facile trovarsi davanti quadri con su cavalli elegantemente e sfarzosamente ornati.

16) Cfr. Cfr. BURY-PALLISER, op. cit., pag. 5.

17) V. la prima parte dei *Pizzi*.

18) BRANTÔME, *Les Dames illustres* cit. dalla sig.ª BURY-PALLISER, p. 8.

19) Fra le donne celebri le quali si distinsero nel lavoro di ricamo va citata, sebbene appartenga a un tempo poco vicino a noi, la famosa M.me de Maintenon la quale, a star a quanto si afferma, lavorava di ricamo non solo in casa ma anche fuori in carrozza. È certo, a ogni modo, che essa, come Caterina de' Medici, amò infinitamente il ricamo e lo insegnò quando dirigeva Saint-Cyr.

20) *Les collections des Médicis au XV siècle*, par EUGÈNE MÜNTZ. Paris, 1888, p. 12 e seg.

21) *Le Arti minori alla corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII*, per A. BERTOLOTTI. Milano, 1889, p. 211 e seg.

22) Op. cit., loc. cit., p. 220.

23) Cfr. *Archivio st. lombardo*, an. 1885, p. 252-53.

24) V. la lettera in *Archivio st. lombardo*, an. 1879, p. 365-66. - Ringrazio pubblicamente il ch. ing. E. Motta che ebbe la cortesia di indicarmela.

25) V. G. D'ADDA, *Lodovico Sforza e il Conv. di S. Maria delle Grazie* in *Archivio st. lomb.*, an. 1874, p. 28 in nota. In questo studio l'A. accenna a alcuni « addobbi di seta con ricami d' oro » come parte della suppellettile ecclesiastica di detto Convento.

26) Ecco quali notizie ho potuto raccogliere sulla storia della Università milanese dei ricamatori. Sono notizie inedite tolte da me dall' incartamento che sta sotto la voce *Ricamatori* nell'Archivio storico di S. Corpoforo a Milano, epperò tanto più volentieri le pubblico. Verso la metà del XVIII secolo questa Università si trovava « quasi estinta » tanto che nel 1677 e nel 1678 si facevano due decreti coi quali si riduceva il suo « estimo » alla metà; poi, in séguito a ricorso della Università medesima si faceva una nova riduzione, la riduzione alla sola quarta parte di questo estimo che si rialzava ancora alla metà dopo che essa Università avea ricuperato un po' di vita. Naturalmente ogni ricamatore per poter lavorare al pubblico bisognava che fosse matricolato dalla sua Università e pagare una certa somma annuale pena la perquisizione « tanto in cassa come in bottega » dei suoi « Riccami, Drappi, Panni, Stoffe, Tele, Pelli » essendo « prohibito a qualsivoglia non matricolato l'esercire o fare esercire tal professione di Riccamatore e tali Riccami, Drappi e Opere tutte come sopra (cioè stoffe, tele, pelli ecc.) riccamente levare, asportare ecc. »

27) Trovasi nell'Archivio storico di S. Carpoforo a Milano.

28) *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, vol. III, an. 1482 e 1516.

29) Cfr. *Atti della Scuola sup. d'arte appl. all' industria a Milano.* Milano, 1888, t. v.

30) *Studi e ricerche negli Archivi romani*, di A. Bertolotti, vol. ii. Milano, 1881, U. Hoepli, editore. (V. pel cfr. le varie citaz. dell' indice).

31) Su l'argomento dei ricamatori alla corte dei papi nel Rinascimento vedi anche i volumi su *Les Arts à la cour des papes*, notizie raccolte da E. Müntz. Il M. osserva che i documenti riguardanti i ricami e acquisti di stoffe presso la corte romana sono tanto abbondanti nel quattrocento da rendergli impossibile la loro riproduzione nei volumi che va pubblicando. (V. Estratto d. *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire pub. par l'École française à Rome.* Roma, 1884, p. 45).

32) A proposito di quest' affermazione vedi sopratutto A. Bertolotti, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII - Ricerche e studi negli Archivi romani.* Mantova, 1886, p. 17, 71, 203. De' ricamatori francesi se ne trovavano eziandio, nel xv secolo, in altri luoghi d' Italia. Vedi in *Docum. per l'arte senese* raccolti da G. Milanesi, vol. ii, p. 249, 53. A questo proposito, servendomi di una gentile comunicazione del ch. ingegner Motta, riporto qui che nell'Archivio di Stato, a Milano (Registro ducale, n. 58, fol. 136), esiste, sotto la data 1484, 21 febbraio, una « lettera di passo del duca di Milano a favore di Giovanni de' Raimondi *gallico* ricamatore e familiar ducale che si reca nelle parti del Meridionale per certi suoi affari. » Si tratta di un documento inedito; e io tanto più vivamente ringrazio l' ing. Motta della sua comunicazione.

33) Il Léfebure (op. cit., p. 99) osserva che varie stoffe dette borgognone (bourguignonnes) hanno assai sensibile il carattere fiammingo, onde su questo proposito e cioè sulla vera origine di queste stoffe regna ancora un po' d' incertezza.

34) Ricordo qui con singolar compiacenza uno splendido piviale appartenuto a Giulio II – un piviale di velluto controtagliato a fiori su fondo d' oro e col cappuccio e lo stolone ricamati mirabilmente con seta a vari colori e filo d' oro. Esso era fra gli oggetti più interessanti dell' esposizione d' arte antica tenutasi a Torino nel 1880. E ora trovasi pubblicato in fotografia nell' album *L' arte antica alla IV Esposizione nazionale di belle arti in Torino nel 1880*, Torino, 1882 (tav. xxvii). L' originale è stato ricollocato nel tesoro della Cattedrale di Vercelli.

35) Torino, 1880, p. 304. Alcune splendide stoffe veneziane di questi secoli furono pubblicate da E. Lièvre, *Les arts décoratifs à toutes les époques*, Parigi, 1870. – Un saggio bello di stoffa veneziana del xv secolo vedesi in *Zeitschrift für bild. Kunst* (nuova serie) febb. 1890. – Di queste stoffe del Rinascimento ve ne sono moltissime nella collezione Carrand ora al Museo Nazionale di Firenze. Anzi le stoffe formano una delle parti più considerevoli della collezione Carrand intorno alla quale dette notizie precise U. Rossi in *Arch. st. dell'arte*, f. i e ii del 1890, p. 31 e seg. Ivi si notano anche alcuni bei ricami appartenenti alla stessa collezione.

36) Cfr. Sansovino, *Venetia* etc., t. x, p. 216.

37) Cfr. Vecellio, op. c ediz. cit., vol. 2°, t. 43.

38) Cfr. Vasari, ediz. Milanesi, t. iii e v, nota 2 alla *Vita dei Pollaiolo.*

39) Cfr. *Un mercante fiorentino e la sua famiglia nel secolo XV*, pubb. dall'avv. G. Marcotti per le uozze Nardi-Arnaldi (Firenze, 1881) cit. da A. d'Ancona a p. 208 e seg. del 2° vol. delle sue *Varietà storiche e letterarie*, Milano, 1885.

40) Cfr. R. Erculei, *Esposiz. retrospett. e contemp. d' industrie artistiche : « Tessuti e merletti. »* (Esp. d. 1887). Roma, 1887, p. 99.

41) *L'Art pour tous* pubblicava recentemente un bel ricamo italiano del xvi sec. appar-

tenente al Museo di Cluny a Parigi (vedi an. 1889, n. 709); e lo indicava quale uno dei saggi più belli di quest'epoca. Quello che offro io è, però, più interessante di quello pubblicato dall'*Art pour tous*.

42) Cfr. Ediz. sesta, vol. IV, p. 235 (Scuola milanese).

43) *Guida di Venezia*, p. 62.

44) V. VITTORELLI, *Il Tupè*, Stanze, citato dal MOLMENTI in la *Storia di Venezia*, pag. 401.

45) Vedi i versi riportati dal MOLMENTI in op. cit., loc. cit.

46) Cfr. *L'Art Japonais*, vol. II, Parigi, 1883, p. 234.

47) Secondo un rapporto recente di G. KINDT ispettore generale dell'industria belga, i ricami di San Gallo si possono dividere in tre rami diversi. 1° La fabbricazione del tulle che si fa ancora generalmente a mano o alla macchina Jacquart. Il centro di questa fabbricazione è Appenzell, le operaie sono sparpagliate in quasi tutto il littorale del lago di Costanza. Esse lavorano in casa e portano a Appenzell e a San Gallo il tulle grezzo che vien poi imbiancato e preparato per ricevere il ricamo in stabilimenti speciali. 2° Il ricamo fino su lino finissimo o tela batista che continua a fabbricarsi col metodo ordinario sul telaio dove il tessuto è ben ben tirato secondo il costume notissimo (Nancy fa molta concorrenza alla Svizzera in questo genere di ricamo). 3° Viene finalmente il ricamo meccanico su giaconetta o su mussolina; quello di cui ho parlato.

48) A Firenze all'Esposizione di lavori femminili per le feste beatriciane, che vi ebbero luogo nel maggio 1890, erano eccellenti lavori di ricamo di signore italiane. Ivi un fazzoletto di tela tutto finamente ricamato venne comprato da una signora al prezzo di 2000 lire – si dice. – Nell'*Italia Giovane* (edita da U. Hoepli — fascicolo di giugno del 1890) la signora Ed. Salvi rendeva conto assai esteso dell'esposizione suddetta facendo gli elogi dei ricami in oro delle Marcelline di Milano, dei ricami in bianco dell'Orfanotrofio di Vercelli e di diversi altri ricami eseguiti da signore italiane.

Mentre metto il « Visto per la stampa » alla presente parte di questo mio volume veggo annunziato dai giornali d'arte un libro, pubblicato a Angers, su la Broderie au XVIe siècle jusqu'à nos jours di L. FARCY. *Spiacemi di non esser più in tempo per vederlo e, forse, trarne profitto; tanto più che, si assicura, è un' opera serissima.*

I Pizzi

I. - Venezia, il suo lusso e le sue leggi suntuarie.

Origine dei pizzi e dove si lavorarono la prima volta.

La *Corona* del Vecellio.

L' industria dei pizzi veneziani nella sua importanza commerciale e nella sua varietà esecutiva.

Pizzi a ago e pizzi a fusetto.

Luigi XIV.

Colbert e i pizzi.

Il « colbertismo » e le leggi della « Serenissima » in favore de' suoi pizzi.

Venezia danneggiata dalla concorrenza straniera e dalla decadenza politica.

Venezia tributaria degli Stati esteri.

Un risveglio non apparente.

OLTI PAESI SAREBBERO ambiziosi di aver dato al commercio europeo i pizzi più belli; ma la storia ha provato che nessun paese può contrastare a Venezia questo onore. E si risale nientemeno al XV secolo;[1] cioè, all'epoca nella quale la « serenissima Repubblica » di Venezia era giunta al vertice del suo sviluppo economico che le permetteva un lusso inaudito. Un lusso così inaudito da dar luogo a leggi di repressione colle quali si prescriveva, per esempio, che le signore non potessero portare che una data quantità di gioielli, che ne' pranzi di etichetta non si dovesse adoperare che una data quantità di vasellame d'argento. Soltanto in certe circostanze era permesso di vestire con ogni ricchezza, cioè di sfoggiare gli abiti più sontuosi

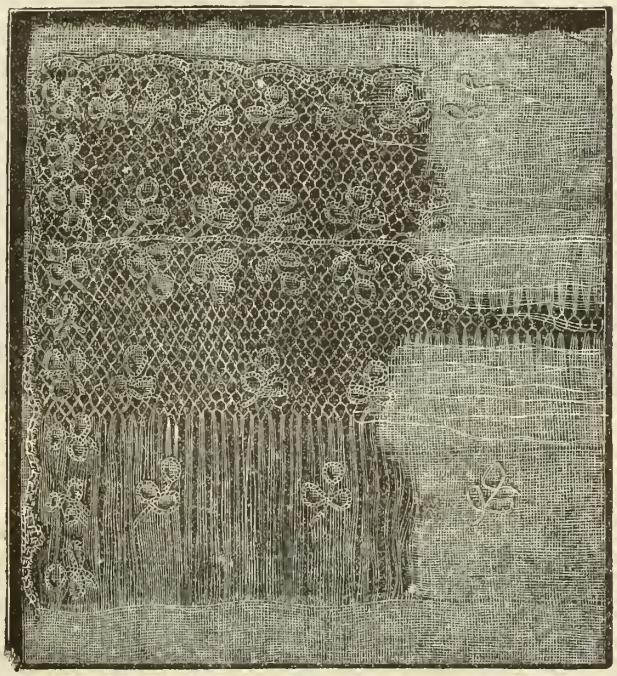
e le gemme più splendide. Queste leggi sono le leggi *suntuarie*, che ho già avuto occasione di accennare. — È curioso che per farle rispettare si ricorresse, talvolta, all'autorità del patriarca, affinchè col mezzo dei confessori e con editti pubblicati nelle parrocchie biasimasse questo o quel costume proibito. Le leggi suntuarie non risparmiarono nè i ricami, nè i pizzi. Negli anni 1616, 1633 e 1634 i Provveditori alle Pompe proscrissero il *punto in aere* da Venezia, sotto pena di ducati 200 per ogni trasgressione. Noto che la proibizione non giovò quanto avrebbesi voluto.

Ma non corriamo tanto.

Qui prima d'andare avanti vorrei dir qualcosa intorno l'origine dei pizzi e accennare anche il luogo ove si cominciò a fabbricarli.

L'origine dei pizzi, quali oggi si intendono, è incerta e si perde nella notte dei secoli; si va ripetendo da molto tempo. Ma è poi giusto dir così? Non mi pare. E mi pare che 'l Séguin nella sua opera splendida su *La Dentelle*[2] abbia ragione a credere che l'origine dei pizzi non va al di là del XVI secolo — dei pizzi, ben s'intende, fatti a disegno e con gusto d'arte. Però non si può dire, almeno per ora, quale dei due generi di pizzo — quello a ago (cioè fatto coll'ago) e quello a fusetto (cioè fatto con dei fusi che mostrerò poi) — sia il più antico. Tuttavia io inclinerei a credere alla maggiore antichità del pizzo a ago su quello a fusetto; — dico maggiore antichità ma dovrei qui evitare questa parola perchè il

pizzo a fusetto non deve essere stato preceduto di dimolto dal pizzo a ago; — seppure l'uno e l'altro non sono contemporanei nella origine rispettiva, come vorrebbe il detto Séguin. E 'l paese che ha il merito della loro invenzione? Lasciando a parte per il momento il pizzo a fusetto io ritengo



Pizzo incompiuto

che questo paese sia Venezia. Anzi allo stato presente delle ricerche nessun paese può contrastare a Venezia la invenzione del pizzo a ago. Venezia verisimilmente deve essersi iniziata al lavoro dei pizzi su lo studio de' ricami orientali. Quanto all'uso e allo smercio che ne fece, nonchè all'altezza cui spinse l'industria artistica dei pizzi a ago, la lettrice saprà, se continuerà a leggere.

I RITRATTI di gentildonne e di gentiluomini veneziani del XV e XVI secolo mostrano perfettamente in che modo il pizzo era usato a Venezia nelle acconciature femminili e maschili. Lo che prova che l'uso dei pizzi a Venezia fu assai diffuso molto prima che si parlasse del cosiddetto *punto di Venezia*, perchè il punto così denominato non va più in là del XVII secolo.

L'amore che eravi a Venezia pei pizzi sta a dimostrarlo, ancora, l'interesse che alcuni artisti avean riposto nell'immaginarne dei modelli. Citerò qui subito Cesare Vecellio, il nipote del grande Tiziano, il quale sullo scorcio del XVI secolo ne fece una raccolta mirabile cui dette il titolo di:

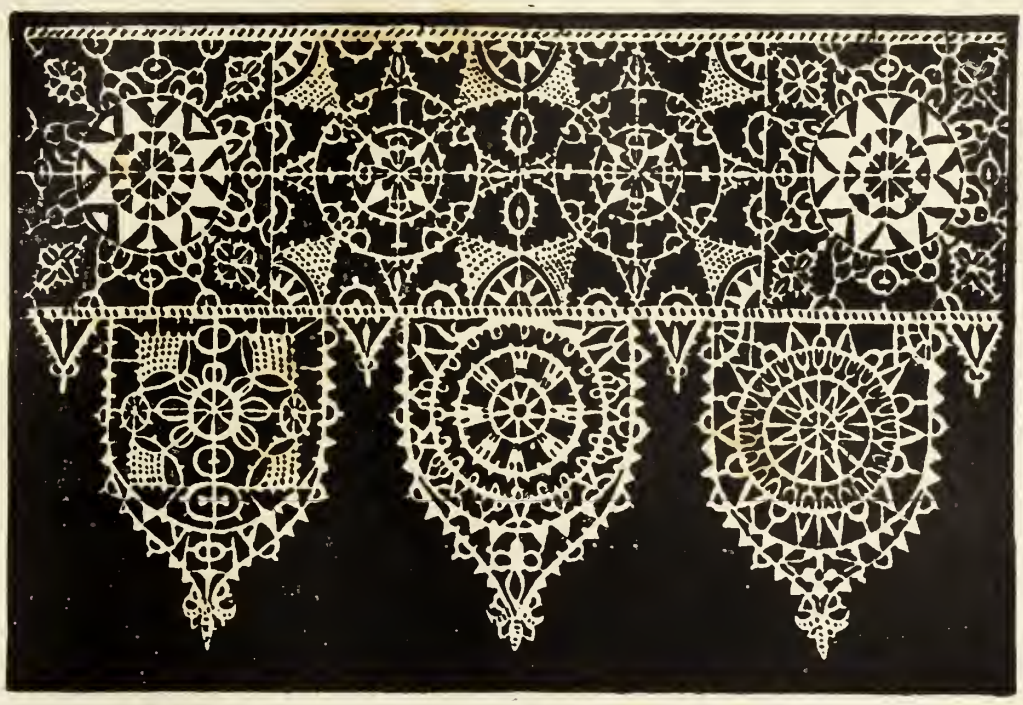
Corona delle nobili | *et virtuose donne* |

che divise in tre libri diversi e dedicò, con una prefazione piena di dolcezze, *Alla clarissima* | *et illustrissima Signora* | *Viena Vendramina Nani* | *dignissima consorte dell'* | *Illustrissimo signor Polo Nani, il Procurator* | *di S. Marco* | [3].

La voga dei pizzi in quest'epoca è mostrata eziandio dalla prefazione che ho indicato, preposta al « Libro primo » della *Corona*.

Ivi — è il Vecellio che scrive — si trova scritto:

Se mai mi ha parso hauer fatto cosa vtile, la presente è quella nella quale sopra modo mi compiaccio; perciochè da molti sentito (*cioè il bisogno*),[4] che sì come prima che si vedesse era desiderata, così hora che si è vista è da tutti vniuersalmente bramata.



Saggi dell'opera di Cesare Vecellio, *Corona delle nobili et virtuose donne,* pubblicata da U. Hoepli

Ulrico Hoepli edit. - Milano

E il Vecellio continua:

Per essa haueranno le nobili & virtuose Donne, a quali la professione del cucire diletta, gli essempi così per Merli piccioli, & grandi, come per rosette, freggi & cose tali secondo le vsanze moderne di tutta Europa.

E invero, la Raccolta è artisticamente pregevole. C'è varietà, eleganza, delicatezza di composizione; e ogni soggetto che col pizzo può esser trattato è ivi svolto con maestria.

Posso offrire due saggi de' pizzi contenuti nella Raccolta vecelliana e li offro col desiderio che invoglino la mia lettrice a prendere conoscenza di tutta la collezione.[5]

Dicevo, dunque, che l'uso dei pizzi fu in voga a Venezia prima assai che vi si parlasse del cosiddetto *punto di Venezia*. Le prove di quanto affermo abbondano. Io naturalmente non starò qui a schierarle una accanto all'altra. Del resto ognun sa che queste prove vengon date dagli storici che si sono occupati di arti veneziane nel constatare, per esempio, che nel 1483 erano di Venezia le trine adoperate nella incoronazione di Riccardo III d'Inghilterra.

L'industria dei pizzi, osservò il Molmenti, non è però da confondere colle grandi industrie le quali fiorirono sulle lagune. L'industria dei pizzi era bella, ricca, godeva a Venezia i favori di certe dogaresse, come la Dandolo Malipiero e la Morosini Grimani, ma non aveva nessun carattere di una forte industria, come quella dei tessuti di lana, dei velluti, dei rasi, de' damaschini noti a tutto il mondo. L'industria dei pizzi

nel XVI e XVII secolo era a Venezia una industria privata esercitata nelle case dalle donne, o in officine private, o nei conventi dalle monache. La Viena Vendramina Nani, alla quale, Cesare Vecellio dedicava la sua splendida raccolta di pizzi, non soltanto era brava a eseguirli, ma teneva presso di sè delle donne a lavorarli, sì che la sua casa era divenuta, secondo il Vecellio, il « ricerto delle più virtuose giovani della città; » — questa Viena Vendramina Nani « clarissima et illostrissima. »

Nel secolo XV, dunque, sembra che l'industria dei pizzi abbia avuto a Venezia un forte impulso dall'alto patrocinio della dogaressa Giovanna Malipiero, figlia di Antonio Dandolo, la quale è celebrata pure per l'appoggio che dette all'arte della stampa e per essersi fatta incoraggiatrice di tutte le cose utili e belle.

Nel secolo successivo, un'altra dogaressa, la Morosini Grimani, moglie del doge Marino Grimani, dedicò, come accennai, interessamento e cure particolari al lavoro dei pizzi, istituendo, a spese proprie, una officina di *Merletti e altre curiosità* nella contrada di Santa Fosca. Gli storici affermano che in questa officina lavoravano centotrenta operaie circa sotto la direzione della *mistra* (maestra) Cattina Gardin e ivi si lavorava esclusivamente per la dogaressa, la quale regalava parte dei pizzi della sua officina alle più galanti gentildonne delle Corti europee.[6]

Come è noto, questi pizzi cambiavano nome a seconda della loro fattura. I pizzi veneziani — restringendomi ora a parlare dei veneziani soltanto — erano e sono fatti a:

Punto a gropi;
» *a maglia quadra;*
Burato;
Punto tirato;
» *tagliato;*
» *a reticella;*
» *di Venezia;*
» *in aria;*
» *tagliato a fogliami* (cioè « intagià » intagliato a fogliami, vale a dire in rilievo);
e *Punto di Burano.*

Bisognerebbe però osservare che non tutti questi punti dànno luogo al vero pizzo. Poichè il pizzo *a gropi* non è che un complesso di cordoncini annodati, e s'accosta molto al lavoro di passamanteria; e così pure il *punto a maglia quadra*, il « modano » dei Toscani; e il *burato*, che è un ricamo, come si dice alla francese, « sul canevaccio; » e il *punto tirato*, che si fa coll'estrarre a disegno i fili di un tessuto.[7]

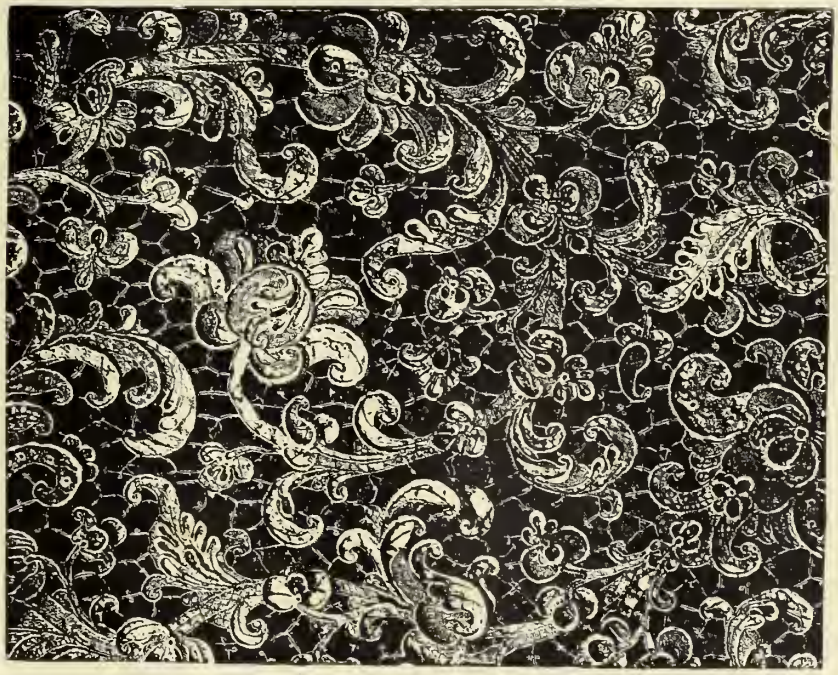
Il meno complesso dei punti a ago è il cosiddetto *punto tagliato*, molto simile al *punto a reticella*, di cui a Venezia sembrano ornate varie figure di Gentile Bellini — (pittore eminente che lavorava nella seconda metà del xv secolo). Il *punto*

tagliato è, con quello a *reticella*, il punto più antico. Esso vorrebbesi riconoscere in alcuni dipinti del Carpaccio o Scarpaccia (come lo chiama il Vasari), pittore che fioriva a Venezia tra il 1478 e il 1522. Alcune figure sue ne' quadri rappresentanti il *Martirio di S. Orsola* sarebbero, dunque, ornate di pizzi fatti con questo *punto tagliato*. In un altro quadro poi esistente nel Museo Civico di Venezia, dell'istessa epoca, due figure hanno l'abito ornato di una leggiera trina bianca simile alle trine disegnate dal Vecellio nella *Corona* e designate con questo nome di trina a *punto tagliato*.

Il *punto tagliato* si eseguiva in vari modi. Uno di essi consisteva nel formare una treccia di fili ordinati secondo il disegno da eseguirsi; sotto questi fili si metteva una tela finissima detta *quintain;* si cuciva indi la treccia alla tela lungo tutto il contorno del disegno eppoi si tagliava il superfluo. Da ciò il nome di *punto tagliato*. Talvolta il modello veniva riprodotto senza bisogno di tela; i fili riunendosi formavano delle piccole superfici quadrate, triangolari, ecc., e coi vuoti che si contrapponevano naturalmente a queste superfici si aveva il *punto tagliato* o veramente il *punto a reticella* detto anche *pizzo di Grecia* pel suo disegno geometrico e orientaleggiante.

Questo *punto tagliato* si mantenne in voga per tutto il secolo XVI; ma quando altri punti furono inventati, quello *tagliato*, che coi nuovi non poteva stare a gara nella bellezza, dovette decadere nella pubblica simpatia. E in cotal guisa si fece larga strada il *punto di Venezia*, la cui origine non va più in là del XVII secolo, come ho detto. Va notato, pertanto, che la esecuzione di questo punto è oltre ogni dire

Pizzo a *punto di Ragusa* secondo la Bury Palliser

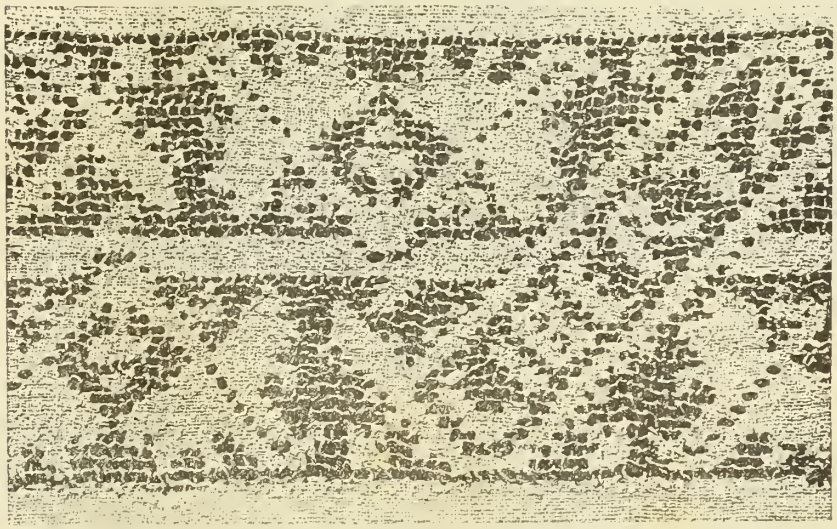


Pizzo a *punto di Venezia* (XVII secolo)

Ulrico Hoepli edit. - Milano

penosa; epperò, a' tempi nostri, il commercio de' pizzi a *punto di Venezia* è limitato, e i pizzi fatti così son molto costosi.

Quanto al *punto in aria o in aere* eseguito sopra pergamena coi fiori uniti a dei fili lavorati a smerlo e isolati tra loro, — quanto a questo punto, oggi detto in Italia con voce francese *guipure*, è anch' esso antico e fu e è pregiato.



Pizzo a *punto tirato*

Un punto il quale ebbe pure un'alta rinomanza ne' tempi passati è il cosiddetto *punto tagliato a fogliami*, che è il punto più sontuoso di tutti. Apparso per la prima volta verso la seconda metà del XVII secolo, esso ornò le vesti più ricche delle dame e de' magnati veneziani, nonchè servì ad arricchire gli arredi delle chiese. Vi è chi inclinerebbe a credere che questo punto così maestoso Venezia debba aver avuto da Ragusa e che questo fosse precisamente il *punto di Ragusa* celebrato col *punto di Venezia*. Ma su ciò niente di sicuro. Solo è certo che

Venezia ecclissò la sua rivale. Quanto alla sua esecuzione essa non differiva sostanzialmente da quella del *punto tagliato.* C' era la differenza causata dal rilievo che 'l *punto tagliato* non aveva e 'l *punto tagliato a fogliami* sì. E questo rilievo, come è noto, risultava nel pizzo di cui parlo da un cordoncino che girava torno torno il perimetro degli ornati di cui il pizzo era abbellito. Sovente non si trattava di un rilievo, ma di due o tre rilievi ben'inteso diseguali tra loro. Il *punto rosa,* detto così perchè i pizzi cui dà luogo sono ornati di rose, fu una derivazione del *punto tagliato a fogliami.* Il *punto rosa,* dei più celebri tra i punti veneziani, è anche oggigiorno molto ricercato. Le lavoratrici veneziane nell'eseguirlo mostrano di aver l'abilità delle lavoratrici del secolo scorso.

Non importa ridir qui che vi furono e vi sono due sorta di pizzi: quelli a ago e quelli a fusetto o fusello. Nè importa che aggiunga d'aver parlato finora soltanto di pizzi a ago, come quelli che godettero giustamente la maggiore celebrità, almeno in Venezia.

Di quelli a fusetto, parlerò in seguito cioè nella seconda parte del mio studio.

La bellezza di questi pizzi veneziani — sopratutto del *punto di Venezia* — e l'esito loro sì in Italia come all'estero, destò in Francia, regnando Luigi XIV, il desiderio di provocare

Collare a *punto di Venezia*

Pizzo a *punto di rosa*

Ulrico Hoepli edit. - Milano

una concorrenza alla geniale industria italiana. Il desiderio fu tosto messo in atto dal Colbert, il gran ministro del *Re Sole*, cioè di Luigi XIV, il quale voleva che la Francia non solo non dipendesse da alcuno, ma agli altri désse i prodotti della sua intelligenza.

Il Colbert nella storia di Francia del XVII secolo è una delle figure più considerevoli. Amante del popolo che governava, l'alto proposito di rendere la Francia indipendente e di spingerla al vertice del suo sviluppo intellettuale, non l'abbandonò mai. Colbert non intendeva affatto di limitare il lavoro nazionale alla cultura delle campagne, ma voleva dare una vita nova e propria all'industria francese, crearle e assicurarle nuovi successi, inalzare, infine, il merito della produzione di Francia al supremo grado, tanto da rendere l'Europa tributaria del genio francese. Gli è perciò che il Colbert mal sopportava che l'Italia invadesse la Francia col suo *punto di Venezia*, del quale, pertanto, riconosceva tutto 'l merito. Tanto vero, che allorquando si pensò seriamente al modo di fondare un' industria francese di pizzi, il Colbert ordinò all'ambasciatore di Francia a Venezia di interessarsi per far venire a Parigi delle lavoratrici di pizzi. E così fu.

Trascurando molti particolari assai curiosi, noterò subito che nel 1665 riceveva in Francia la sua consacrazione ufficiale la fabbrica dei pizzi di Alençon — la più celebre tra le francesi. Essa aveva propositi battaglieri; poichè, al *punto di Venezia* ivi si volle contrapporre il *punto di Francia*, cioè

un punto poco diverso da quello di Venezia. Ma tutto ciò non bastava a vietare che i prodotti veneziani, passato il confine, si diffondessero ancora sul suolo francese. Bisognava trovare il modo di accreditare i prodotti francesi in guisa da farli preferire ai veneziani; o, se no, bisognava interdire assolutamente l' entrata nello Stato francese de' pizzi forestieri.

Le leggi erano state promulgate non solo pei pizzi, ma per ogni prodotto forestiero il quale fosse diretto sulla via di Francia. Su questo proposito, il Colbert era andato agli estremi, dando luogo a ciò che, nel linguaggio degli economisti, vien detto *colbertismo*, che vuol dire il protezionismo più esagerato delle industrie di uno Stato e la guerra più spietata al libero scambio.

Il colbertismo di Luigi XIV non era una guerra banale di tariffe, ma un proposito che aveva il suo lato buono in riguardo alla Francia; perchè era ispirato all' idea di favorire le industrie francesi al loro nascere.

Per questo oltre a interdire che i prodotti forestieri passassero il confine francese, era stata promulgata in Francia una legge per la quale erano fatti prigione gli operai che per una ragione qualsiasi avessero comunicato a paesi esteri i processi e i perfezionamenti dell' industria nazionale. E erano state promulgate altre leggi di questa natura. Qui ricordo l' ordine di Luigi XVI col quale egli interdiva assolutamente la vendita dei pizzi di Venezia nel suo regno, e quindi nella sua corte.

Però, se in Francia si era così gelosi degl' interessi dello Stato, a Venezia la Repubblica non invigilava meno ciò da cui

essa poteva ricavare considerevol profitto. E anche la « Serenissima » ebbe le sue leggi proibitive; e come gravi! L'Yriarte nel suo volume su *Venezia* riportò un decreto della Repubblica di Venezia, nel quale è detto:

« Che se qualche operaio di Venezia avesse spatriato, trasportando la sua arte in un paese straniero a detrimento della Repubblica, gli sarebbe stato ordinato di ritornare, e in caso di disobbedienza gli sarebbero stati imprigionati i parenti più prossimi. Ritornando subito, gli si perdonava non solo, ma gli si trovava un impiego. Persistendo poi nella disubbidienza, la Repubblica lo avrebbe fatto ammazzare e soltanto dopo la sua morte i parenti suoi avrebbero riacquistata la libertà. » [8]

Altro che colbertismo!

Questo decreto spartano si riferiva non soltanto ai lavoranti di pizzi, ma ai fabbricatori di vetri e di specchi, i quali Luigi XIV aveva saputo attirare in Francia.

Ad ogni modo, i pizzi francesi ebbero, per un verso o per l'altro, un esito considerevole fino da' primi anni della loro fabbricazione.

E avvenne che a lato della fabbrica di Alençon, celebre fra tutte, ebbero in seguito la loro rinomanza le fabbriche di Argentan, di Chantilly, di Gisors, di Sédan, di Charleville, di Reims — dove era una fabbrica privilegiata con sei veneziane, sotto la sorveglianza di Maria Colbert, religiosa del convento di Santa Chiara e nipote del ministro.

Tuttavia, per quanto vari paesi d'Europa riescissero a fondare nei rispettivi Stati l'industria dei pizzi e a avere de' centri considerevoli di produzione, quali: Alençon, Argentan, Sédan, Mirecourt, le contee di Bedfort, Buckingham, Dorset — poichè anche l'Inghilterra volle avere le sue fabbriche nazionali, così come il Belgio — Bruxelles, Malines, Anversa — il fatto che Venezia si sia distinta più d'ogni altro paese nella fabbricazione dei pizzi, non può dar luogo, credo, a contestazioni per parte d'alcuno che sia amico della verità e sensibile alle gioie dell'arte.

Certo, Venezia fu danneggiata dalla concorrenza estera, e così pure dalla decadenza politica della Repubblica.

Mostrai che sulla fine del XVI secolo fioriva in Venezia, nella contrada di Santa Fosca, una officina di *Merletti e altre curiosità* la quale, spesata dalla dogaressa Morosini, dava lavoro a circa centotrenta operaie. Venuta a morte la Morosini questa officina si chiuse; e se in questo tempo non fosse stata fondata la fabbrica dei pizzi nell'isola di Burano, la chiusura dell'officina Morosini avrebbe danneggiato lo sviluppo della industria di cui parlo. Perciocchè la dogaressa Morosini offriva il modo di eseguire lavori belli e ricchi e essa stessa li diffondeva. Si ricordi: le sue ordinazioni o erano per sè o per regalo alle più galanti gentildonne delle Corti d'Europa. Così la dogaressa Morosini incoraggiava con ogni mezzo la lavorazione de' pizzi; non solo impiegando molte operaie ma offrendo loro infinite occasioni di distinguersi e

inviando i più bei pizzi dove questi verisimilmente erano pregiati. Il campo d'azione di questa gentildonna era vastissimo; poichè inviando i pizzi veneziani qua e là, essa faceva nascere in molti luoghi il desiderio di possederli.

A questo modo le fabbriche di Venezia riceverono, continue e non insignificanti ordinazioni dagli Stati forestieri.

Senonchè queste ordinazioni dovevano necessariamente diminuire una volta che gli Stati forestieri avean officine loro proprie. Il fatto è che verso il principio del secolo XVIII questa industria era di già in decadenza a Venezia, ivi soppiantata dall'industria straniera sui mercati esteri e anche un po', sui mercati dello stesso Stato Veneto.

Figurarsi! lo Stato Veneto tributario degli Stati forestieri nell'industria dei pizzi!... E 'l bello è che verso la metà del XVIII secolo alcune botteghe veneziane, vendevano per lo più de' pizzi esteri. Nel 1734 esistevano ancora a Venezia i seguenti spacci di pizzi: *al San Carlo — alle due Rose — al Premio — al Bucintor Ducale — all'Aquila d'Oro — alla Madonna degli Angeli — al Cardinal.* Non pochi certamente e più che sufficienti se in ognuno si fosse lavorato e venduto soltanto della produzion locale. Ma invece, ovunque si appagava la taccagneria della gente, col vendere i pizzi di Fiandra, di Francia, d'Inghilterra a miglior mercato dei veneziani.

Non è a dire, pertanto, che a Venezia le persone intelligenti non lamentassero questa simpatia destata dalle cose forestiere in dànno delle nazionali. E i veneziani i quali avrebbero voluto rimediare alla ingiusta dimenticanza in che si lasciava la industria locale de' pizzi, avean ragion da vendere. Ma predicavano al deserto.

Di questa riazione di pochi contro un'ostinazione quasi direi colpevole di molti, s'ha prova assai eloquente in una pubblicazione del secolo scorso intitolata: *Varie curiosità venete sacre e profane* dove l'autore premette le seguenti parole a alcuni splendidi disegni di pizzi: *Alcuno delli lavori di punto in aria eseguito in altri secoli dalle virtuose e* NON ACCIDIOSE *donne veneziane.*

Era dunque vera accidia, era incosciente avversione a favorire il bene, ciò che allontanava le donne veneziane dalla fabbricazione e dall'uso de' pizzi veneziani.

Ma ecco che due non veneziani — Benedetto Ranieri e Pietro Gabrieli — si propongono di far rifiorire l'industria de' pizzi a Venezia impiantandovi un'officina col proposito — indovinate? — col proposito di *imitare* certi pizzi di Fiandra e di Francia (*la blonde*)[9] che in questi tempi (eravamo intorno al 1750) avevano invaso lo Stato Veneto.

Di male in peggio! Non solo la vendita de' pizzi forestieri, ma anche lo studio della loro imitazione.

Il Ranieri e 'l Gabrieli, evidentemente, erano du' speculatori; e, come tali, seguivano con accortezza interessata, il gusto del pubblico.

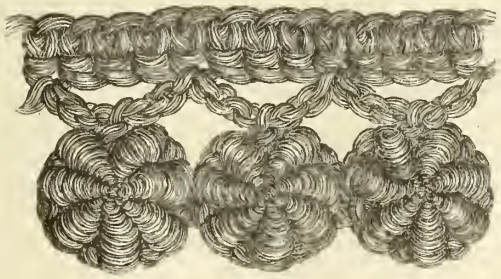
Triste cosa quando l'arte va umiliandosi sino a compiacere i desideri di chi non ha alcun diritto alle sue carezze! Senonchè sta nella natura di tutto ciò che è gentile il cedere alla violenza cieca e brutale. E la violenza in questo caso è rappresentata dal pubblico il quale nell'arte non ha

mai avuto alcun diritto a imporsi perchè non ebbe mai nè ha alcun dovere da sodisfare. In tal guisa il gusto del pubblico favorì l'iniziativa del Ranieri e del Gabrieli. I quali avendo chiesto di essere esentati per dieci anni da pagar le tasse, il Senato accordò loro quanto desideravano a patto di far la concorrenza ai pizzi francesi.

In tal modo la fabbrica del Ranieri e del Gabrieli fe' rifiorire l'industria de' pizzi a Venezia se non dal lato artistico da quello commerciale. Il quale dava e prometteva per l'avvenire non insignificante beneficio pubblico.

Nel 1758, si racconta, erano addette alla suddetta fabbrica quindici maestre e quattrocentotrentatrè scolare e in dieci anni vi si produssero 28,900 braccia di pizzi di varia altezza.

La fabbrica del Ranieri e del Gabrieli danneggiò, peraltro, alcune piccole officine le quali vegetavano ancora a Venezia. Così i piccoli fabbricatori si lagnarono allorchè il Governo si propose d'aumentarne di un anno il privilegio che accennai, e il Governo dovette cedere a queste lagnanze.



Passamano fatto coll'uncinetto

NOTE

1) La voce *pizzo* forse ha la sua origine da *bisso*, filato e tessuto finissimo. Essa ha molta analogia colla voce tedesca *spitze* pizzo (e *spitze* vuol dir *punta*); nessuna colla voce inglese *lace*, derivante forse dal latino *lacinia*. Sul primo i pizzi si distinguevano col nome di *passamano* almeno in Francia e in Inghilterra. — Da noi la voce *merletto* si ritiene più moderna della voce *pizzo*. E secondo l'URBANI DE GHELTOF (cfr. *Les Arts industriels à Venise*, Venise, 1885, p. 167) a Venezia i primi pizzi furon chiamati *gramite* « tre camixi nuovi con le *gramite* zale lavorate a san marchi. »

2) J. SEGUIN, *La Dentelle:* histoire, description, fabrication, bibliographie. Paris, 1875, p. 11.

3) La *Raccolta* di Cesare Vecellio fu pubblicata assai recentemente dall'editore Ulrico Hoepli con una lettera-prefazione di ALFREDO MELANI.

4) Cioè: perchè essa sodisfa un bisogno universalmente sentito — Oggi si direbbe: perchè essa ricolma *una lacuna* (!).

5) Qui trascrivo i titoli di alcune opere sul genere di quella del Vecellio e li trascrivo integralmente nella loro curiosa e cavalleresca prolissità. Di ogni opera cito l'edizione originale a me nota:

PAGAN MATIO — L'honesto essempio del uirtuoso desiderio che hanno le donne di nobile ingegno circa lo imparare i punti tagliati a fogliami. — *Ediz. originale* 1537.

ZOPPINO (NICOLÒ D'ARISTOTELE detto) — Gli universali dei belli recami antichi e moderni ne i quali un pellegrino ingegno, sì huomo come di donna, potrà con l'ago vertuosamente esercitarsi. — *Ediz. originale* 1537.

PAGAN MATIO — Opera nova composta per Domenico da Sera, detto il Franciosino, doue si insegna a tutte le nobili et leggiadre giovinette di lauorare d'ogni sorta di punti, cucire, reccamare et far tutte quelle belle opere che si appartengono alle uirtuose fanciulle; e quai si dilettano di far con le sue mani alcuna gentilezza et ancora molto utile agli tessadri (*tisserands*) che sogliono lavorare in seta. — *Ediz. originale* 1546.

FRANCO GIACOMO — Nuova inuenzione di diverse mostre così di punti in aere come di reticelle — *Ediz. originale* 1596.

PARASOLE ISABELLA CATANEA — Pretiosa Gemma delle uirtuose donne. Dove si vedono bellissimi lauori in aria, reticella, di maglia, e piombini, disegnati da I. C. Parasole. E di nuovo dati in luce da Lucchino Gargano. - Secondo libro della Pretiosa Gemma dove con nuova inventione si vedono bellissimi lauori di uarie sorti di merli grandi e piccioli, punti in aria, parti tagliati etc. — *Ediz. originale* 1600-1601.

Nella *History of lace* della signora BURY PALLISER pubblicata a Londra nel 1865 e tradotta in francese a Parigi, vi è, in Appendice, un' estesa bibliografia de' pizzi che dallo studioso può esser fruttuosamente consultata per quanto, oggi, non completa. Anche G. SEGUIN nel suo volume citato consacra un capitolo, il cap. II, alla bibliografia dei pizzi, ma ivi si tratta di una illustrazione di alcuni libri di modelli piuttosto che di una bibliografia vera e propria. Migliore di tutte le bibliografie è quella dell' URBANI DE GHELTOF stampata a Venezia nel 1876. In nessuna di dette bibliografie ho trovato citato il volumetto seguente la cui indicazione debbo alla cortesia del fu Rossi-Cassigoli di Pistoia: *Le pompe di Minerva per le nobili e virtuose donne che.... si dilettano a far rezze, maglia quadra, punti in aria, ecc.*, 1 vol. di disegni inc. in legno e stampato a Pistoia da Pier Antonio Fortunati nel 1642. (La presente noticina è copiata *quale è* dalla scheda che mi favorì il detto signor R.-C.). L'ultima opera a me nota sui pizzi è quella del DOUMERT, *La Dentelle, origine, histoire, fabrication, lieux de production en France et à l'étranger*, stampata a Parigi.

6) Cfr. *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*. Torino, 1880, p. 232.

7) Per tutte queste indicazioni si consulti il piccolo *Trattato storico tecnico della fabbricazione dei merletti veneziani* (Venezia, 1878) dell' URBANI DE GHELTOF.

8) Cf. *Venise*, di CH. YRIARTE, p. 228. L' Y. copiò, credo, questo decreto dall'*Histoire de la République de Venise* del DARU o dall'*Histoire des Arts industriels* del LABARTE. Ivi si legge, in aggiunta al decreto, che la Repubblica di Venezia non scherzava. Infatti vi si notano due ordini di uccisione della « Serenissima » contro due operai rei di avere spatriato e portato all'estero la propria arte.

9) Quella che tuttora si chiama, anche in Italia, con la voce francese « blonde » ebbe questo nome da ciò che dapprima si fabbricò con seta cruda di color giallo pallido, cioè biondo « blond. » Noi barbaramente abbiamo italianizzato la voce francese « blonde » in « blonda. » — O non sarebbe meglio dire addirittura « blonde? »

II. - Il punto di Burano e la rifioritura presente dei pizzi a ago a Burano.

Pizzi a fusetto; loro origine.

Pellestrina, Chioggia, Malamocco e la rifioritura presente dei pizzi a fusetto.

Pizzi antichi e moderni della Riviera ligure.

Macramè di Chiavari.

Il punto di Milano e i pizzi a fusetto di Cantù.

Pizzi di Firenze, di Roma, di Napoli, dell' isola d' Ischia e delle Calabrie.

ELLA PRIMA PARTE DI QUESTO studio accennai i pizzi di Burano.[1] Questi pizzi hanno l'origine più recente dei pizzi a *punto di Venezia* non conoscendosene saggi i quali rimontino al di là del 1793. Però l'anno prima un giornale di Venezia, la *Gazzetta Veneta*, segnalava il *punto di Burano*, « del quale si esercitava largo commercio anche nei vecchi tempi. » Il Moschini nel suo *Itineraire* mostrò che nel 1819 nell'isola di Burano, non era scomparsa ancora l'industria dei pizzi e la Bury Palliser nella sua storia, riporta la testimonianza di una signora Dennistoun, la quale avrebbe conosciuto a Burano nel 1845 una monaca di quasi cent'anni che si era esercitata in gioventù, assieme a alcune sue compagne, a far del *punto di Burano* con esito splendido. Questa è l'ultima testimonianza certa che ho rintracciato di una

lavorazione assai considerevole del *punto di Burano*, e mi è confermata da una vecchierella la quale vive ancora a Burano.

Avanti il 1870 l'illustre Layard (quegli che cercò di rialzare a Venezia l'arte del cesellatore e formò la società inglese del musaico col Salviati) si propose di rinverdire l'abilità delle operaie veneziane nel lavoro dei pizzi. A tal proposito ordinò un comitato di signore al quale si associò, per prima, la signora Layard; ma il Layard non riuscì a ottenere i resultati che nel 1872 ottenne il Fambri.[2] Notisi anche che i pizzi a punto di Burano erano stati ritentati con onore dalle fanciulle del pio luogo delle Zitelle nel 1825; e nel 1858 l'Istituto veneto premiava con medaglia d'argento i lavori a ago e a mazzetti (fusetti) di F. Lotto di Portogruaro. Comunque sia, la rifioritura di una *vera* industria di pizzi non va più in là del 1872; e seguì a Burano nel modo che son per dire.

Era l'inverno del 1872; — i Buranelli, abbandonata per sempre la industria dei pizzi, dovendo vivere soltanto di pesca, si trovavano in condizioni pietose. Il gelo aveva impedito quell'anno, a que' poveri pescatori di gettar reti e di avventurar legno su l'acqua; perciò la miseria si era diffusa fra loro più minacciosa del solito.

Allora era deputato del secondo collegio di Venezia, quindi anche di Murano, il signor Paulo Fambri. Fu una fortuna pei Buranelli! Perchè il Fambri andato a visitare questa sezione del suo collegio e rimasto pietosamente impressionato della povertà di Burano pensò al modo di farvi rifiorire la antica industria dei pizzi.

Nessuna vecchia merlettaia sopravviveva, tranne Cencia la Scarpariola, ma settuagenaria e che non ci vedeva quasi più.

Tuttavia il Fambri volle parlare a questa vecchierella. E così narra il suo incontro colla Cencia.

— Ebbene, buona donna, non potete più lavorare?

— Non ce n'è da lavorare, signore. Poco, ma pur qualche cosa ancora potrei.

— Dunque ci vedete?

— Sissignore! mi stanco presto, ma tanto.... magari ce ne fosse un po' di lavoro!

— Vi piglierestе l'impegno di insegnare a delle bambine?

— Bambine? Oh no; si figuri; se fosse delle fanciulle....

— Dunque delle fanciulle.

— Grandette, sissignore; per quel poco che so; veda; perchè non sono stata mai delle brave....

— Insomma vi impegnate?

— A' suoi comandi.

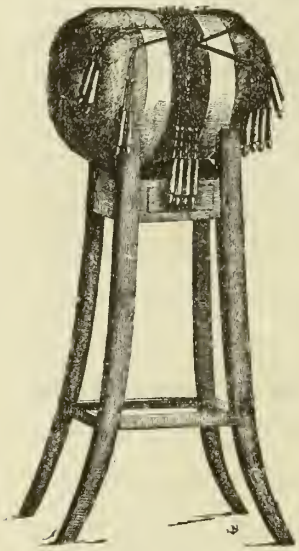
— E sta bene, i comandi vedrete che non si faranno molto aspettare....[3)]

Ecco dunque il Fambri interessarsi vivamente alla cosa, e scrivere e parlare al pubblico, perchè il progetto si mettesse in atto bene e al più presto.

La sottoscrizione aperta a tal uopo dette buoni resultati. Senonchè trattandosi di ragazze, bisognava avere per lo meno la cointeressenza di qualche signora. Per questo il Fambri si rivolse prima alla contessa Adriana Zon-Marcello, indi alla principessa Maria Ghigi-Giovannelli, le quali si dichiararono liete di cooperare il Fambri nell'opera meritoria.

Fu così che la scuola di Burano incominciò; e incominciò con sei ragazze ben tosto divenute dodici, poi ventiquattro, salendo poi gradualmente per elevarsi sino alle trecento e ancor più in su.

Fra le scolare fu la prima a iscriversi la signora D'Este-Bellorio, maestra comunale, la quale divenne una perfetta maestra dell'arte; tanto che la Cencia, non potendo più continuare a insegnare, fu sostituita da questa brava giovane, e sotto di essa le cose continuarono a camminar a vele gonfie.



Tombolo con fusetti per il lavoro dei pizzi

E le commissioni?

Non mancarono fin da' primi tempi.

Le prime partirono, e splendide, dalla regina Margherita, allora principessa, la quale accettò, inoltre, la presidenza della istituzione e le fece un gran bene.

Nè i trionfi alla scuola di Burano mancarono.

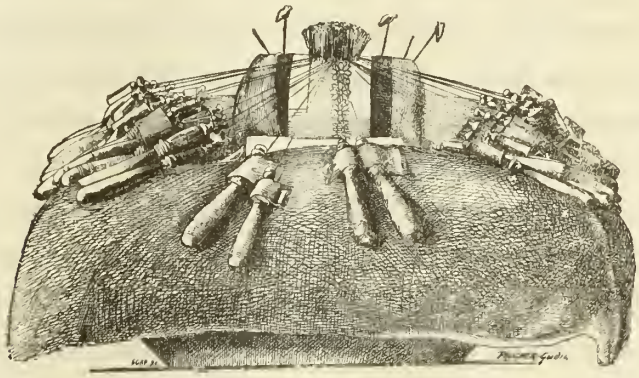
Di medaglie e diplomi credo che essa abbia più del bisogno per mostrare che a Burano si lavora sul serio.

Insomma l'isoletta di Burano, una volta dimenticata da tutti per la sua miseria, ora, è visitata da quante persone amiche dell'arte passan da Venezia. Prima del 1872, Burano era povera, sudicia e piena di vagabondi; ora, se non è ricca, non è miserabile come prima e è pulita, industriosa e gaia.[4]

Ecco un novo esempio, brillantissimo, di ciò che possono le gioie del lavoro.

A Venezia, oltre i pizzi a ago, si lavorano i pizzi a fusetto. Ma non mettiamo il carro avanti i buoi; — e diciamo prima di tutto qualcosa sopra la tanto dibattuta questione dell'origine dei pizzi a fusetto.

Su questo proposito l'opinione che prevale non è favorevole all'Italia. L'origine dei pizzi a fusetto secondo i più si



Tombolo con fusetti per il lavoro dei pizzi

deve andar cercando nelle Fiandre. Studiando però con attenzione e disinteresse i documenti, si trova che ciò è contrario al vero, e che 'l paese il quale fabbricò prima d'ogni altro i pizzi a fusetto è l'Italia, e probabilmente Venezia.

In Italia la più antica menzione dei pizzi a fusetto si ha in un contratto divisionale fatto a Milano il 12 settembre 1493 tra le sorelle Angela e Ippolita Sforza Visconti.[5] È strano che questo documento sia sfuggito al Seguin. Ivi si tratta di una striscia lavorata « a ponto de doii fuxi per un lenzuolo. »

Questi « doii fuxi » cosa sono se non i fusetti o piombini? Non si dimentichi: siamo al 1493.

Per ora non esiste documento più antico di questo, dove sia fatto cenno di pizzi a fusetto; non esiste nè da noi nè altrove. Nel contratto di cui parlo, si trova notata eziandio una « tarneta d'oro et seda negra facta da *ossi.* » Fatta « da ossi? » Come non si può pensare che questi ossi non siano quelli che oggi si chiamano fusetti? Infatti prima che i fusetti fosser di legno erano di osso — almeno ci sono delle ragioni per credere che fossero di osso e ossi dovean dirsi gli strumenti per il lavoro dei pizzi a fusetto. Nè è cosa ignorata, per quanto sfuggita agli autori che ho citato più frequentemente, che i fusetti son detti « ossi » a Cantù e « ossoletti » nel Canton Ticino.[6)]

Però l'uso dei pizzi a fusetto si estese da noi soltanto dopo la prima metà del secolo XVI. Fu in questi tempi, nel 1557, che si stampò in Italia la prima raccolta dei modelli per pizzi a fusetto della quale trovasi un esemplare (ed. 1557) alla biblioteca dell'Arsenale a Parigi. Si intitola *Le Pompe*, e il suo autore non si peritò a stampare sul frontispizio, secondo l'uso del tempo, « Opera non meno bella, che utile et necessaria. » Essa è divisa in due parti state impresse a Venezia; la prima nel 1557, la seconda nel 1559. Questa raccolta è tra le più celebri, o se vuolsi, la più celebre di tutte le raccolte di modelli di pizzi per essere la prima, oggi nota, stata ordinata per la esecuzione dei pizzi a fusetto. Fuori d'Italia, la raccolta più antica di disegni per pizzi, con dei modelli per i fusetti, venne stampata a Montbelliard nel 1598 dal Fouillet.

È una raccolta di cui si conosce un esemplare unico che una volta trovavasi alla biblioteca nazionale di Parigi e ora, disgraziatamente, è stato smarrito. Comunque sia, vediamo che la data della sua impressione è assai posteriore alla data della impressione della raccolta italiana. E ciò quivi è supremamente interessante a sapersi.

E delle Fiandre?

Le Fiandre non avevano preso, certo, alcuna parte nella industria artistica dei pizzi nel tempo in cui a Venezia nel 1557 si stampavano de' modelli per i pizzi a fusetto, e in Francia davasi nel 1587, la terza edizione della superba raccolta dei disegni per pizzi del Vinciolo [7] e nel 1598 si andavano divulgando i disegni, indicati poco fa, del Fouillet. Nelle Fiandre non esistono esemplari di pizzi anteriori al 1557; chè la celebre raccolta di disegni di Guglielmo Vosterman d'Anversa, stata incisa tra il 1514 e il 1542, è una raccolta di disegni per ricami non per pizzi.

La Bury Palliser, sostenitrice della priorità fiamminga nei pizzi a fusetto, afferma che nelle città delle Fiandre sono numerosi i ritratti del XV secolo ornati di pizzi. Ora ciò è falso; e si capisce che la Bury Palliser non ha avuto il modo di verificare questa notizia che non ha ombra di fondamento. I ritratti fiamminghi non cominciano a essere ornati di pizzi che intorno al 1600; solo dopo il 1600 l'uso di cotale ornamento è estesissimo nelle Fiandre.

Molti autori, oltre la Bury Palliser, citano in favor delle

Fiandre, anche un documento il quale starebbe a dimostrare che nelle Fiandre la industria artistica dei pizzi era una occupazione usuale e domestica intorno il 1580. Si tratta di una serie di dieci stampe incise sopra disegni di Martino Devos d'Anversa e rappresentanti le occupazioni umane nelle diverse età della vita. Nella quarta stampa si vede una giovine col tombolo sulle ginocchia, intenta a lavorare — vorrebbesi — il pizzo a fusetto.

Ora che qui si tratti proprio del pizzo a fusetto non pare evidente; e vi è chi, molto pratico in questo genere di lavori, inclina a credere che si tratti piuttosto del lavoro di un ornamento usuale in passamanteria. Eppoi quand'anche si trattasse di vero pizzo a fusetto il presente documento non può avere, in modo definitivo, la gravità che gli si vuole attribuire, e perchè Martino Devos passò una parte della sua vita in Italia, e precisamente a Firenze e a Venezia, e perchè Martino Devos morì nel 1604. Tuttavia i sostenitori della priorità fiamminga de' pizzi a fusetto citano ancora un altro documento e questo più antico del precedente.

Si tratta di una tela di Quintino Metsys (1495) nella chiesa di S. Gomar a Lierre dove è rappresentata, come nella stampa del Devos, una giovinetta mentre sta eseguendo un pizzo a fusetto. Però anche questo documento non può essere ammesso definitivamente perchè mancante di date certe e perchè la tela di Lierre invece che a Quintino potrebbe esser attribuita a Giovanni suo figliolo che dipinse nello stesso modo del padre. Eppoi questo esempio isolato se fosse autentico, — il che è difficile ammettere — sarebbe per lo meno singolare. Quintino Metsys morì nel 1529; se nel 1495 dipinse

il quadro di cui parlo, com'è che, nè lui nè i suoi contemporanei ci dipinsero poi i pizzi in nessun modo?

No no; la priorità delle Fiandre, nella esecuzione dei pizzi a fusetto, è troppo circondata di incertezze perchè possa essere ammessa in svantaggio dell'Italia. La quale, col contratto divisionale del 1493 e colla raccolta de' disegni datata da Venezia: 1557, offre de' dati certi in favore della propria priorità. E se non bastassero questi documenti, ve ne sarebbe uno novo citato dal Lefébure ultimamente.

Nella prefazione a una raccolta di disegni di pizzi fabbricati e usati in Germania (un esemplare di questa raccolta trovasi nella biblioteca nazionale di Monaco) è stampato — nota il mio A. — che i pizzi a fusetto furono introdotti in Germania nel 1536, per mezzo di alcuni mercanti provenienti dall'Italia e sopratutto da Venezia.[8] Ora, se nel 1536 questi pizzi a fusetto si introducevano da' veneziani in Germania, è naturale che prima di questa data, dovessero fabbricarsi in Italia. Ciò potrebbe provare ancora la legittimità delle mie osservazioni sopra il documento milanese del 1493.

E qui basta su ciò.

La industria dei pizzi a fusetto, dimenticata quasi affatto a Venezia, ebbe la sua risurrezione a' nostri giorni come quella dei pizzi a ago. Anche qui è stata la miseria a dar origine alla rifioritura de' pizzi.

Pellestrina, fino al 1874, vedeva distruggere le sue case migliori, perchè i proprietari non potevano pagare le gra-

vezze pubbliche e vedeva morir di fame i suoi abitanti.[9] Fatto è che dal 1874, mercè lo zelo di Michelangelo Jesurum, che con pochi capitali riescì a formare una *Società Anonima per la Manifattura veneziana dei merletti* a Pellestrina, la industria dei pizzi rinata, diè quì lavoro a un numero straordinario di operaie, dalle bambine di 8 o 10 anni fino alle donne attempate, e l'aspetto del paese cambiò affatto in un momento.

Avanti che la Società suddetta si costituisse, lo Jesurum aveva fatto i primi tentativi per ripristinare a Venezia l'antica industria dei pizzi a fusetto; questi tentativi riesciti magnificamente, la Società si formò e durò fino al 1882; nel 1882 si sciolse, e l'industria dei pizzi a fusetto fu continuata dall'Jesurum che fino dal 1879 aveva abbandonato la Società. Insomma per questa industria Pellestrina rinacque alla vita; e se a Pellestrina non fiorisse l'industria dei pizzi bisognerebbe cercarne un'altra a evitare la miseria e l'emigrazione. Poichè quivi gli uomini sono o escavatori, o pescatori, o marinai; e quando i lavori di pesca languiscono — e non di rado languiscono, e d'inverno i pescatori restano inoperosi per molto tempo — se non fosse il guadagno delle donne, povere famiglie!...[10]

I pizzi a fusetto, oltre che a Pellestrina e a Chioggia, si fabbricano nelle isole vicine di Malamocco e Portosecco e nella stessa Venezia. È singolare che cotal produzione richiesta e valutata moltissimo in Italia e all'estero trovi una delle sue maggiori vie di consumo sopratutto a Genova e a Como. Genova, centro importantissimo della industria identica della Riviera ligure; Como a una mezz'ora da Cantù centro pure

importantissimo della Brianza, dove l'industria dei pizzi a fusetto fu sempre coltivata, e dove da anni e anni si studia per migliorarla.

Riepilogando questa parte che riguarda i pizzi di Venezia e delle isole circonvicine, noterò che ivi, i centri principali di questa produzione sono attualmente:

Burano — pei pizzi a ago;
Pellestrina e *Chioggia* — pei pizzi a fusetto;
Venezia — pei pizzi policromi a passata.

Dunque anche Genova ha avuto, e ha, un' industria di pizzi sua propria.

Di questa industria vi fu chi si occupò di proposito.[11] E anche il Merli parlandone [12] disse che nella seconda metà del secolo XVI, l'industria de' pizzi era comune in Liguria. Conosciuti col nome di *Merletti di Genova* e assai estimati questi lavori si vendevano in Italia e fuori con largo beneficio delle lavoratrici. Celebri sopratutto, tra questi pizzi genovesi, erano quelli d'oro filato; industria che già coltivata dagli Etruschi (parlo dell' industria dell'oro filato) prese fino da questi antichi tempi un grande sviluppo in Italia, e in Genova si coltivò specialmente nel secolo XIV. — A conferma di quanto ho scritto su l'antichità dei pizzi genovesi, sta la affermazione assai recente del Belgrano. Questi, rilevata l'antichità della industria dei fregi e merletti d'oro e d'argento

a Genova, aggiunge che « a Genova l'uso di questi fregi nei primordi fu quasi ristretto al guarnimento dei letti. Nel secolo XV però presero anche a usarsi come ornamenti delle vesti — è il Belgrano che scrive — e poco stante con que' lavori che vantavano ricchezza di materia, gareggiarono le trine o *tarnete* di candido refe per invenzione e per arte sommamente pregevoli e ricercate. I paesi di Albissola e Santa Margherita, ne fornirono in gran copia e di sì eccellenti che le *mignonnette*, le *campane* e la *guipure* usate nelle fabbriche genovesi e alle quali davano ancora risalto l'oro e l'argento figurarono di buon'ora alla Corte di Francia. »[13]

Tuttociò può mostrare che i pizzi dovevano esser largamente usati a Genova. E erano infatti; e il loro uso — meglio abuso — dette luogo a delle leggi repressive, intese a evitare la rovina di famiglie cospicue. Perciò accadde a Genova quel che avvenne a Venezia. Da una testimonianza sincrona, rilevo che nel 1705 a Genova veniva fatta proïbizione alle donne e agli uomini di portare nelle vesti i pizzi di seta, facendo eccezione soltanto per una specie di pizzo, purchè anche questo non eccedesse una altezza determinata.[14]

Questa proibizione mi fa rammentare che il vero sviluppo, cioè lo sviluppo artistico nella industria dei pizzi, si ebbe soltanto quando gli uomini vollero abbelliti i propri abiti del leggiadrissimo ornamento. Ciò par contrario a quanto si crede generalmente; ma 'l fatto che i pizzi più ricchi abbiano ornato i costumi di Corte dei gran signori e che le dame portassero difficilmente de' pizzi cotanto sontuosi quanto quelli portati dagli uomini, è fuori di dubbio. Si guardino i ritratti di questi tempi.

Genova, io dissi, fu il centro di una fiorente industria di pizzi, la quale come in passato anche ora si estende su gran parte della Riviera ligure; — e dissi bene. Perocchè quando si parli di pizzi genovesi, ora si intende parlare di pizzi eseguiti sopratutto a Portofino, Santa Margherita, e a Rapallo, nonchè, per la parte di Levante, a Zoagli, Recco, Camogli e Ruta; e per la parte di Ponente, a Albissola e a Albenga. In questi paesi il lavoro dei pizzi è abitualissimo a quasi tutte le donne, siano povere siano ricche; — le povere lavoran pizzi per guadagnare, le ricche li lavorano per isvago. Là le bambine, quando hanno compìto cinque anni, sono mandate, come dicono, alla scuola « del cuscino e del tombolo a imparare fare il punto. » In quattro o cinque mesi riescono d'ordinario a lavorare una piccola trina, gradatamente fanno lavori via via più difficili, ma sempre di refe bianco, specialmente a Rapallo. Contuttociò nei paesi che ho detto non vi furono mai fabbriche di pizzi; — e per fabbrica intendo dire quel luogo dove si fa collettivamente e sotto certe date norme amministrative checchessia. Le donne che han qualche mezzo comprano il refe, la seta e i cartoni dei disegni, e lavorano per conto proprio; ultimato il lavoro lo vendono ai mercanti. Le donne che non hanno alcun mezzo, cioè le vere operaie, ricevono tutto dal mercante per conto del quale, mediante conveniente mercede, eseguiscono il lavoro.

E i mercanti in questi paesi abbondano.

A Rapallo ogni bottegaio, dal venditore di tessuti al fruttaiolo, commercia di pizzi.

A Santa Margherita, invece, sono veri e propri negozianti i quali fan lavorare sopratutto per l'America del Sud. Quivi si eseguiscono specialmente i pizzi di seta nera; e vi sono le operaie migliori e più intelligenti per la esecuzione di disegni alternati da punti diversi.

Chè anche la Riviera ligure ebbe i suoi punti come Venezia.

Le mie informazioni si riferiscono esclusivamente a Santa Margherita; il centro industriale de' pizzi liguri.

In Santa Margherita dicono *punto intiero* quello che somiglia a un tessuto; il *mezzo punto*, chiamato volgarmente lavoretto, lo distinguono poco dal primo di cui ha i fili più radi; *punto armelletta* dicono quello che ha molta simiglianza ai semi del torso delle frutta: mele, pere, zucche, e che in Toscana chiamano *a spola.*

Poi hanno il *punto a brocche* fatto a piccoli nodi e in commercio detto punto *Cluny;* e il punto *a gruppo* fatto di diversi nodi cioè di una treccia di otto fili invece che di quattro — chiamato anche questo con una voce francese: *guipure;* hanno anche il punto *Chantilly* ossia il *punto crespo* il quale ha crespe, cioè non è ben steso.

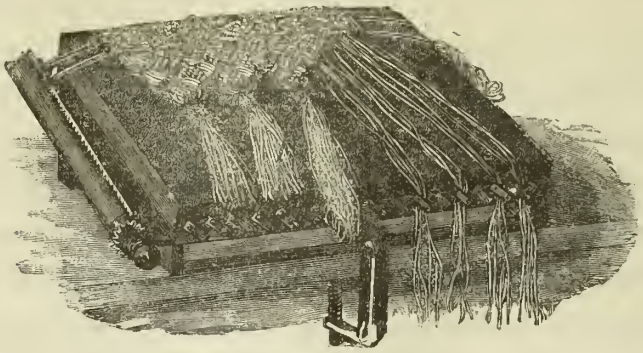
Vi sarebbero da notare altri generi di punti: il punto chiamato *margaritese* composto di *punto doppio* che vuol dire *di punto intiero* e *mezzo punto* e sopra con riporti a *punto armelletta;* il *punto a filé* così chiamato per esser lavorato a linee rette; il *punto a tre e tre;* il *punto a trina* e altri. Chè tutti sarebbe assai lungo enumerarli anche perchè il loro nome deriva spesso dalla fantasia della operaia che li fa.[15]

Ma cotal minuta classificazione di punti ha qui poco interesse; l'interesse qui sta nel riaffermare, nonchè la estesa lavorazione dei pizzi a fusetto nei dintorni di Genova, il suo esito considerevole sopratutto presso diversi paesi esteri.

Anche nella Riviera ligure la industria dei pizzi ebbe la sua crisi come a Venezia.

Venezia deve alla vecchierella di Murano, a Cencia la Scarpariola, se i suoi punti moderni destano ancora lo interesse degli intelligenti; e Genova pei suoi pizzi della Riviera, deve anche essa ad una brava donnetta, a Angela Bafico, se la bella e paziente manifattura dei pizzi a fusetto, quale si pratica nei paesi surricordati, ha oggi una vita prosperosa. Angela Bafico è un nome familiare a chi si occupa di pizzi. La Bafico nel 1849 si maritava a un cordaio di Santa Margherita ligure e, dotata di svegliato ingegno, nel vedere in che modo si lavoravano i pizzi allora nel paese che andava a abitare si propose di richiamare la bella manifattura a vita nova. E vi riescì. Fino dal 1851 cominciò a far lavorare in modeste proporzioni facendo da sè i disegni, correggendo quelli degli altri e curando con infinita intelligenza il modo di bucare le cartoline dei disegni: — operazione dalla quale dipende moltissimo l'esito felice di un pizzo. Dal poco al molto la Bafico finì per divenir celebre quale lavoratrice di pizzi e per esser considerata, con ragione, la vera restauratrice dei pizzi a fusetto nella Riviera ligure.[16]

La lettrice forse avrà notato che ho parlato sempre di pizzi del circondario di Chiavari e non ho detto una parola dei pizzi di Chiavari. Gli è che qui il commercio dei pizzi

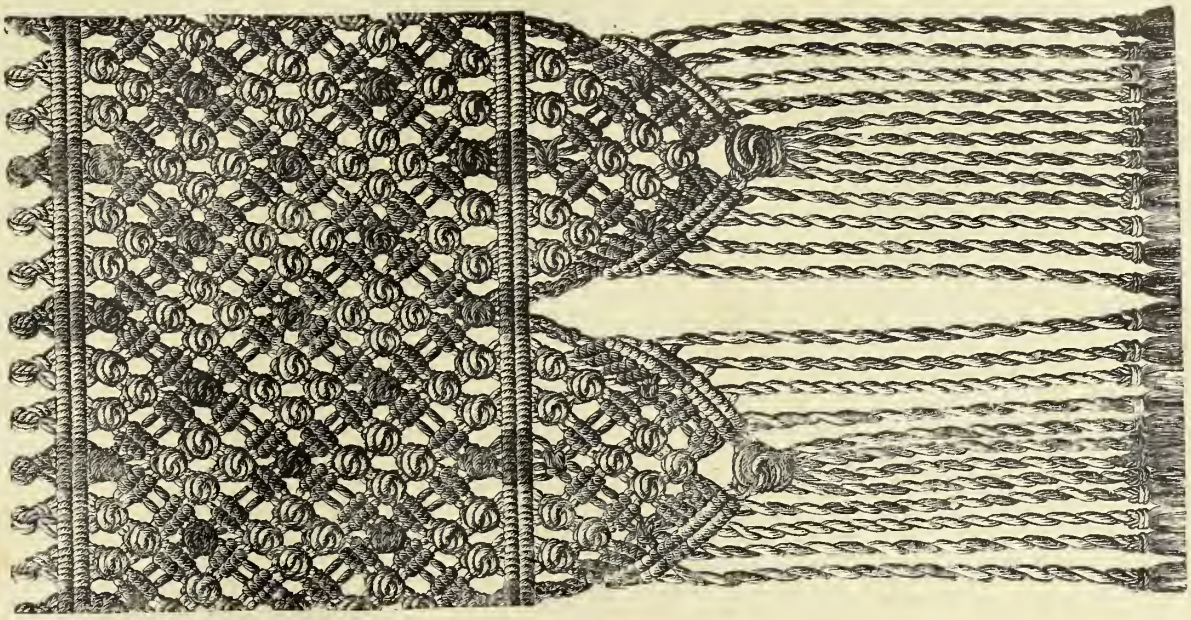


Guancialetto per lavorare il *macramè*

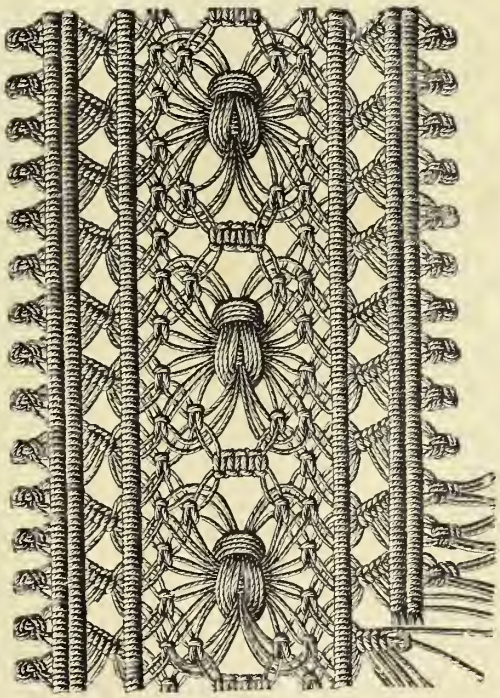
non è sì esteso come nei paesi circonvicini. Chiavari è rinomata più specialmente per certe sue tele casalinghe e pel suo *macramè;* — frangia per asciugamani, lenzuola, tova-

Altro guancialetto per lavorare il *macramè*

glie ecc., tutto fatto a nodi e a disegno geometrico — il quale rammenta il pizzo a *punto a gropo* (punto a nodi) di Venezia. Questo genere di frangia, così bello e signorile, va molto in là sulle ali del tempo. Infatti al Louvre la tovaglia in una *Cena* di Paolo Veronese è arricchita appunto di que-



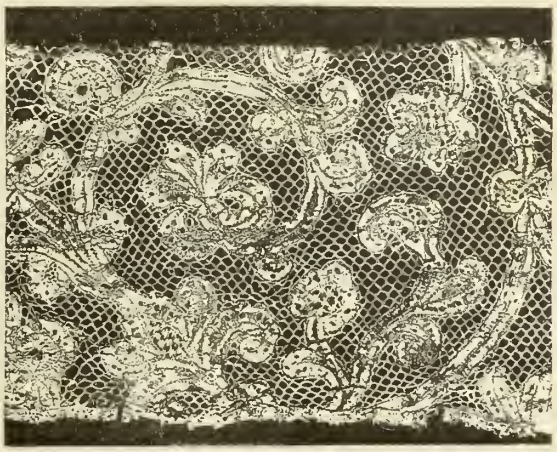
Frangia *macramè* di due colori



Fregiatura *macramè* di un sol colore

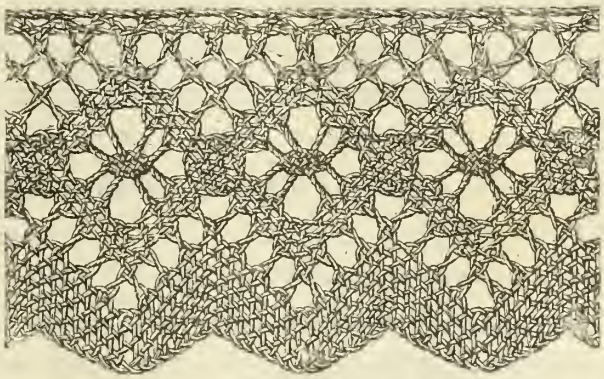
Ulrico Hoepli edit. - Milano

st' ornamento a nodi detto *macramè* da una voce araba che significa una sorte di biancheria abituale agli arabi. Notisi,



Pizzo a *punto di Milano*

pertanto, che questo *macramè* il quale può essere eseguito con varie specie di punti — *punto a festone, punto ondulato,*



Pizzo moderno di Cantù

punto carniera, punto di foglie e *di foglie doppie e triple*[17] — non può dirsi una specialità esclusiva di Chiavari perchè si fa bene anche a Genova.[18]

Scrissi che la più antica menzione dei pizzi a fusetto si ha in un istromento divisionale fatto a Milano il 12 settembre 1493. Altre antiche menzioni certe di pizzi milanesi non si hanno prima del 1519; — anno nel quale Enrico VIII portava un abito con un fregio di seta violetta e oro fatto a Milano. Ciò significa che come a Genova così a Milano si fabbricavano pizzi d'oro. Il fatto è confermato da un editto suntuario promulgato in Francia, nel marzo 1613, col quale si proibiscono le frangie d'oro e d'argento e particolarmente si proibisce l'uso di « tout passements de Milan ou façon de Milan » pena la multa di mille lire.[19] È, d'altronde, risaputo che Milano fabbricava in antico anche de' pizzi a ago e il cosiddetto *punto di Milano* è un pizzo a ago, come ben si capisce dalla voce stessa che lo indica. Esso ricorda nello sviluppo ampio degli ornati il *punto a fogliami* di Venezia, con questa differenza, che il *punto di Milano* non ha i fiori rilevati ma appiattiti e ha 'l fondo a reticella regolare come vedesi nel saggio riprodotto.

Allo scopo di scrivere questo studio ho visto vari bei saggi di pizzi a *punto di Milano* presso il signor Cantoni[20] milanese, ma per quanto i saggi di cotal punto siano belli non si possono confrontare in sontuosità col *punto a fogliami* di Venezia.

Quanto tempo il pizzo a *punto di Milano* siasi fabbricato non mi è riescito sapere; su ciò anche l'Archivio storico di

Milano è muto.[21] La Bury Palliser crede che l'industria dei pizzi debba essersi spinta a Milano e provincia sino a questi ultimi tempi. Non so se essa abbia voluto riferirsi soltanto ai pizzi a ago o anche a quelli a fusetto, perchè per quest'ultima categoria l'industria dei pizzi nella provincia di Milano fiorisce ancora accentrata nel paesetto di Cantù. Quivi, nella stagione invernale, gli uomini lavorano il ferro per fare i chiodi o son falegnami o altro, e le donne fabbricano pizzi; e questa fabbricazione ha una origine assai lontana.

Il Frattini il quale scriveva una pregevole memoria su la *Storia dell'Industria manifatturiera in Lombardia*[22] (stata pubblicata nel 1856) stampò le seguenti notizie sopra l'argomento che ci interessa. Stampò che nel tempo in cui egli scriveva, soltanto gli abitanti del distretto di Cantù si occupavano di pizzi e che a Cantù cotale industria veniva esercitata da circa 1600 fra donne e ragazze.[23] Questo piccolo esercito femminile lavorava per alcuni mercanti i quali davano alle operaie canturine seta, refe, disegni e ogni bisognevole per lavorare, con un compenso giornaliero da 20 cent. a 1 lira il giorno. Lo stesso è ora.

A Cantù l'industria dei pizzi ora viene esercitata da alcune case commerciali residenti a Cantù o nei villaggi vicini (Carimate, Novedrate, Figino e Mariano) che distribuiscono il lavoro alle donne a domicilio. È il vero tipo dell'industria casalinga. Nel canturese non vi è casa dove non si lavori di pizzi nei momenti di riposo dai lavori domestici o dei campi o nelle serate invernali. Raramente questo lavoro forma oggetto di professione esclusiva, ma però è sempre coltivato con cura da chi ha interesse alla sua fioritura. Così alcuni fabbricanti hanno

istituito perfino delle scuole o piccoli laboratori per le ragazze le quali si vogliono perfezionare nel far pizzi occupando il tempo libero che loro è lasciato dalle scuole elementari. Abitualmente, il lavoro dei pizzi viene imparato per tradizione nelle famiglie canturesi; la madre lo insegna alle figliole, le zie lo insegnano alle nipoti e via via. E oggi le operaie o, più propriamente, le donne, che per maggiore o minor parte della giornata si occupano di pizzi, si possono calcolare a 5000 circa; di cui 3000 nel comune di Cantù e 2000 nei comuni vicini, con un guadagno giornaliero che da 20 o 25 cent. sale al massimo di 1 lira e 30 o 40 centesimi per ognuna.

5000 merlettaie! è un bel numero. Nè mi meraviglia. Difatti in una mia visita a Cantù non sono entrato in un cortile di casa senza vedervi una donna o due col tombolo davanti. Una cosa mi ha rattristato: la nessuna cura nella scelta dei disegni.

— O come mai eseguite questi brutti disegni? — ho chiesto a più d'una.

La risposta è stata sempre la medesima.

— Signore: i disegni mi vengono da Milano e da Como.

Sicuro; i mercanti che, naturalmente, cercano di spendere il meno possibile non si rivolgono mai a un artista per un disegno; prendono quello che loro capita a mano e, per evitare spese, ridan da fare a una lavoratrice per la millesima volta quel che fa da otto o dieci anni di continuo.

Ecco la ragione la quale giustifica il perchè i pizzi a fusetto di Venezia sono diffusi molto anche in Lombardia. A Pellestrina e a Chioggia vi è un indirizzo artistico, a Cantù quest'indirizzo manca affatto.

In Italia l'industria dei pizzi si accentrò e si accentra a Venezia, a Genova e a Milano. Voglio dire per Venezia: Burano, Pellestrina e Chioggia; per Genova: la Riviera ligure, Albissola, Santa Margherita, Rapallo, ecc.; per Milano: Cantù. Ma questi furono e sono i maggiori centri della produzione italiana di pizzi; poichè, da noi, in altri paesi si coltivò cotale manifattura: a Firenze, a Roma e a Napoli principalmente.

Le notizie che si hanno sopra i pizzi di manifattura fiorentina sono poche. Anch'essi, come i veneziani, i genovesi e i milanesi, dovean molto garbare in Francia — se è vero, come si afferma, che verso la metà del XVI secolo ivi era assai diffusa l'abitudine di mandare a Firenze le giovinette, nei conventi, a studiare il lavoro de' pizzi e de' ricami. Chissà, a Firenze il lavoro dei pizzi era assai familiare anche alle signore patrizie. Esse, verisimilmente, escite di convento ove tal lavoro insegnavasi egregiamente, in casa, ragazze o spose, dovevano prediligerlo. Il Firenzuola, eminente scrittore fiorentino del XVI secolo e monaco vallombrosano, lo farebbe credere:

Questo collar scolpì la donna mia
Di basso rilevar ch'Aracne, mai,
E chi la vinse, nol farìa più bello.[24])

« Di basso rilevar » trattavasi, evidentemente, di un punto a basso rilievo.

Mira quel bel fogliame, ch'un acanto
Sembra, che sopra un mur vada carponi,

continua il Firenzuola,

> Mira quei fior, ch' un candido ne cade
> Vicino al seme . . . . .

E continuando la descrizione di questo « collare » dice francamente che « la donna » sua

> È la vera maestra dell' arte.

E conchiude:

> Questi merli da man, questi trafori
> Fece pur ella, et questo punto a spina,
> Che mette in mezzo, questo cordoncello,
> Ella il fe' pure, ella lo fece.

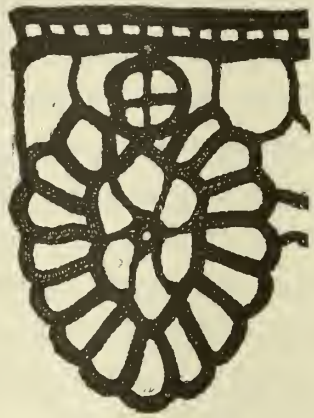
Nemmeno sui pizzi lavorati a Roma e sua provincia, cioè nel vecchio Stato romano, si hanno estese notizie. Verisimilmente la fabbricazione dei pizzi vi deve aver avuto proporzioni assai considerevoli nell' epoca stessa in cui nelle altre città d' Italia fioriva questa medesima fabbricazione. Il Vaticano poteva essere una ben alta sorgente di lustro per una fabbricazione di pizzi; la sontuosità della sua corte, la ricchezza delle chiese di Roma dovean dar un lavoro straordinario a chi li lavorava. Ho consultato, a questo proposito, le ricerche del Bertolotti e del Müntz[25] su le arti cosiddette minori alla corte dei papi e le ho consultate utilmente pei ricamatori, inutilmente per le lavoratrici di pizzi.

Resta a dire di Napoli. Ma anche su la lavorazione de' pizzi, a Napoli, posso scrivere ben poco. Una testimonianza del 1597 prova che il commercio dei pizzi, il quale, in quest' epoca, facevasi a Napoli, era assai esteso e si sa che la fabbrica principale era nell' isola d' Ischia, vicino a Pozzuoli. I pizzi d' Ischia

si trovano ancora, ma son pizzi vecchi. Ora si fanno a Ischia dei graziosi lavori di paglia che si vendono poi sopratutto a Napoli in un elegante magazzino nella strada di Chiaia. Il centro di questa industria è il Comune di Lacco-Ameno.[26] A Napoli e dintorni si fa ancora un pizzo a fusetto assai grossolano, il quale si smercia sopratutto nelle provincie meridionali. Anche nelle Puglie si è usato di fare i pizzi, e nelle Calabrie dove, nelle campagne, i contadini eseguiscono per proprio uso un pizzo, una specie di punto tagliato, che è una bellezza.[27] È un pizzo che ha apparenza maestosa e quasi direi virile. L'opposto preciso del Malines e Valenciennes. Onde si potrebbe dire che questo genere di pizzo si adatta male all'ornamento delle signore e si conviene bene all'ornamento degli uomini. Senonchè esso va anche quale ornamento muliebre quando si tratti di donne vigorose e gravi come le calabresi; le cui faccie abbronzate da un sole generoso, ornate di capelli neri e abbondanti e da occhi che sono meraviglie, non vi è chi non ricordi in onor della razza italica, nelle donne calabresi, romaneggiante.

Finora ho parlato quasi esclusivamente di produzione nazionale, ho accennato, soltanto per incidenza, la produzione forestiera. Sta ora che dia uno sguardo ai pizzi della Spagna, del Belgio, della Francia, dell' Inghilterra e della Germania. Frattanto non è male che si sappia che nella Spagna la industria artistica dei pizzi fiorì sopratutto nelle provincie della Mancha e della Catalogna; nel Belgio fiorì a Bru-

xelles, Malines, Anversa, Liegi, Bruges, Gand, Ypres, Courtrai; in Francia, a Arras, Lille, Valenciennes, Bailleul, Caen, Bayeux, Dieppe, le Havre, Parigi e dintorni, Aurillac, le Puy, Mirecourt, Digione, Charleville, Sedan, Lione, Loudun, Mouret; in Inghilterra, nelle contee di Bedford, Buckingham, Dorset e Devon; in Germania, in Sassonia, Boemia, Ungheria ecc.



Pizzo moderno all'uncinetto

NOTE

1) Badisi pertanto di non confondere il *punto di Burano* con il *Burato* il quale è ben distinto nella nota de' diversi punti che ho dato nella prima parte. *Burato* è una voce che si riferisce a una stoffa grossolana sulla quale il disegno è ricamato; — l'accennai. — Onde il pizzo che se ne ha non è davvero punto fino. In una raccolta assai notevole, questo lavoro è stato oggetto a speciale considerazione. La raccolta come le altre che ho indicato ha un titolo curioso e prolisso:

(Burat*o*) Libro prim*o* (*i libri sono quattro*) de Rechami per elquale se impara in diuersi modi lordine e il modo di recamare, cosa no mai più fatta ne stata mostrata, el qual modo se insegna al lettore v*o*ltand*o* la carta (*sic!*). Opera n*o*ua di Alessandro Paganin*o*, 1527.

Questa raccolta ebbe una riedizione a Venezia nel 1880.

2) È ingiusto, però, che si sia tenuto così poco conto della iniziativa del Layard. Onde quelli che anche conoscono la rifioritura dei pizzi Buranesi, spesso, non sanno affatto che il Layard si occupò prima del Fambri di rialzare l'industria artistica dei pizzi veneziani.

3) V. la *Storia della conquista di due Medaglie d'oro*, scritta da P. Fambri (Padova, 1878, pag. 8 e 9) dove questi tratta di Burano, di Pellestrina e dei merletti rispettivi col suo solito brio.

4) Le operaie della Scuola buranese dei Merletti, guadagnano un minimo di 1 lira al giorno e un massimo di 3 lire; vi è chi arriva però anche a 4 lire, ma questa è un'eccezione. La scuola dei Merletti in questi tre ultimi anni ebbe una media di 350 scolare. Comunicazione del comm. P. Fambri che ringrazio. — Alcuni bei saggi della scuola di Burano l'ha pubblicati recentemente il Müntz nel suo ricco volume *Tapisseries, Broderies et Dentelles*, Paris, 1890, tav. xc e seg., che è stato pubblicato dopo quello già citato del Doumert.

5) Venne pubblicato da A. Merli in un opuscolo per le nozze Costabili-Caselli, *Origine e uso delle trine a filo di refe*, 1864, pag. 25.

6) Gli inglesi dicono il lavoro a fusetto *bonework*, e *bone* in inglese vuol dire *osso*.

7) La raccolta del Vinciolo stata fatta dall'A. per la Corte di Francia e che ebbe diverse edizioni fra il 1587 e il 1683, ha per titolo: « Les singuliers et nouveaux Pourtraicts et ouvrages de lingerie, servans de patrons à faire toutes sortes de poincts, couppé, lacis et autres, nouvellement inventez au proffit et contentement des nobles dames et

demoiselles et autres gentils esprits, amateurs d'un bel art. Par le seigneur Frédéric de Vinciolo, Vénitien. Paris, 1587. » In questa sua opera il Vinciolo fa varie dediche, tra le quali una in versi (un sonetto) di cui la prima terzina dice così:

> Prénez doncques en gré (mes Dames), je vous prie,
> Ces pourtraits ouvragez lesquels je vous dedie
> Pour tromper vos ennuis et l'esprit employer.

8) Cf. a proposito di questa raccolta la menzione più diffusa data dal LEFÉBURE nel volume cit. a pag. 255-56.

9) Cf. *Sull' industria dei merletti a Pellestrina*, Relazione di M. JESURUM. Venezia, 1878, pag. 5, e anche l'altro opuscolo antecedente: *Sull' industria dei Merletti a Pellestrina*, della stessa Relazione all'Assemblea generale degli Azionisti. Marzo 1877.

10) Ognuno ricorda che l' isola di Pellestrina è situata fra il Porto di Malamocco e quello di Chioggia, cioè a un' ora e mezzo, circa, da Venezia. La sua popolazione è di circa 7000 abitanti, e se si eccettua qualche donna che lavora nelle reti, il resto, le donne, son tutte operaie di pizzi. Queste operaie saranno un 2500 circa. Nei vari paesi accennati, le operaie ammontano a oltre 4000 (e sul principio, verso il 1870, erano una cinquantina) con una media di salario, per una operaia (escluso le apprendiste) di 80 cent. per una giornata di *lavoro a domicilio*, che sia almeno di 8 ore di lavoro. Stampo in carattere italico le parole *lavoro a domicilio* perchè le lavoratrici di pizzi quando sono divenute operaie non frequentano più lo stabilimento che ho accennato, ma lavorano a casa. Debbo queste informazioni alla cortesia del signor Jesurum che ringrazio.

11) TORTEROLI, *Storia dei Merletti di Genova lavorati in Albissola*. Sinigaglia, 1863, e BRIGNARDELLO, che avrò occasione di citare più a proposito.

12) Op. cit., pag. 18.

13) BELGRANO, *Della vita privata dei Genovesi*, in *Atti della Società ligure di Storia patria*, volume IV, pag. 213. Sulla antichità dei pizzi genovesi si può citare un documento scoperto nell'Archivio della parrocchia di S. Margherita, dove si legge che le operaie del paese, nel 1592, offrivano alla chiesa una lunga bracciatura di *pissetti* (pizzi) in dono e ringraziamento di una felice pesca di corallo. Ciò dimostra che anche allora molte tra le operaie di pizzi liguri eran moglie o figlie di pescatori di corallo.

14) V. in BELGRANO, Op. et loc. cit., pag. 213, in nota.

15) Ho rilevato queste notizie e spiegazioni da un interessante opuscolo di G. B. BRIGNARDELLO, su *I merletti nel Circondario di Chiavari*, Firenze, 1873; che ho trovato per caso dopo molte ricerche volte al fine di informarmi bene e completamente su la manifattura de' pizzi della Riviera ligure, in un volume di Miscellanea nel fondo Dina, alla biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele a Roma.

16) Per notizie ulteriori su la Bafico vedi in ALFANI, *Battaglie e Vittorie*, pag. 135, e sopratutto vedi BRIGNARDELLO, Op. cit., da pag. 32 a 38. Non è punto superfluo il notar qui che a Santa Margherita, fino dal 1830 circa, si fabbricò una *blonde* similissima alle forestiere e che a varie esposizioni ottenne considerevoli ricompense. Questa fabbricazione fu promossa da ciò che i pizzi di S. Margherita andavan soggiacendo a un forte ribasso per il commercio di quelli di cotone su tulle o delle *blondes*. I tulle, siccome erano composti d'una materia meno costosa e fabbricati a macchina, allettarono facilmente il pubblico per via del prezzo mite, ma le *blondes* favorite dalla moda trionfarono. Così a S. Margherita si tentò con buon esito la fabbricazione di queste *blondes*.

17) Cfr. a tal proposito *Travail arabe dit Macramé*. Paris, p. 4 e seg.

18) Tra le specialità della Riviera ligure ho da notare che ad Albissola una volta si facevano dei pizzi colla fibra di aloè che si lasciavano del loro colore naturale o si tingevano di nero. Questi pizzi non si potevano mettere in bucato. Così il TORTEROLI, Op. cit., p. 2.

19) DE LA MARE, *Traité de la Police*. Citato dal Séguin, op. cit.

20) Il signor Achille Cantoni lo ringrazio qui pubblicamente perchè fu meco, in questa circostanza, di una cortesia squisita.

21) Nell'Archivio storico civico di Milano trovasi un incartamento sotto la rubrica « Materie varie » voce « Vellari » — fabbricatori di veli — dove si parla di una Università di Vellari le cui carte, all'Archivio suddetto, vanno dal 1597 in avanti. Ma quest' Università doveva fiorire anche prima di questa data perchè nel documento datato 1597 già si parla dell' Università de' Vellari in guisa da far intendere che allora non era una istituzione nova. Ciò che non è per la Università dei ricamatori come ho scritto, della quale si ha la data precisa della fondazione.

22) Memoria onorata del premio di incoraggiamento dall' I. R. Istituto lombardo di scienze, lettere e arti nell'anno 1856. Milano, 1856, pag. 90.

23) Quasi contemporaneamente i compilatori del *Dizionario corografico della Lombardia* notavano che la industria dei pizzi, nel tempo in cui scrivevano, era sensibilmente decaduta. V. alla voce *Cantù*.

24) *Il Collaretto*, Elegia.

25) V. *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, studi e ricerche negli Archivi romani di A. BERTOLOTTI, 2 vol., U. Hoepli editore, Milano. — E vedi *Les arts à la cour des Papes*, per EUG. MÜNTZ. Roma, 1884, p. 45, e nel fascicolo del 1889, p. 77 e seg., ma pei pizzi non vi è niente.

26) Questa industria venne fondata da alcune dame napoletane in Ischia dopo la luttuosissima catastrofe del 1883. I lavori sono eseguiti da un certo numero di giovinette orfane in favore delle quali detta industria venne fondata.

27) Il SÉGUIN, Op. cit., alla tav. XXXVIII, offre due bellissimi saggi moderni di questo punto calabrese.

III. - Punto di Spagna.
Gli Ebrei di Spagna valorosi nel lavoro dei pizzi.
Pizzi spagnoli a ago e a fusetto.
Pizzi del Portogallo.
Pizzi delle Fiandre.
Punto d' Inghilterra.
Punto di Bruxelles e applicazione di Bruxelles.
Punto di Malines.
Pizzi di Lille e Arras.
Pizzi Valenciennes. Veri e falsi, antichi e moderni.
Il loro lavoro e il loro prezzo.
Valenciennes-Brabant.
Guipure delle Fiandre.
Punto di Francia o punto d'Alençon.
La fabbricazione dei pizzi e sua estensione in Francia alla fine del XVII secolo.
Punto d'Argentan.
Bride picotée o *bouclée.*
Pizzi moderni d'Argentan.
Pizzi neri e *blonde* Chantilly.
Pizzi moderni Chantilly fabbricati in Normandia.
Origine dei pizzi neri.
Pizzi in oro e argento d'Aurillac.
Guipure di Puy-en-Velay.
Punto di Sedan.
Antichità dei pizzi inglesi.
Punto a treccia.
Celebrità dei pizzi italiani e fiamminghi in Inghilterra e estensione che ivi aveva la industria dei pizzi.
I pizzi formavano una delle occupazioni preferite delle signore inglesi.
Pizzi delle contee di Bedford, di Buckingham e di Dorset.
Pizzi a fusetto di Newport-Paganel.
Pizzi di Honiton.
Pizzi moderni del Giappone.
Restauro de' pizzi antichi a Devonshire.
Pizzi olandesi, russi, ungheresi, svizzeri e tedeschi.
Pizzi di Sassonia.
Tulle a macchina e pizzi a macchina.
Superiorità dei pizzi a mano su quelli a macchina.

IRIGIAMO ORA LO SGUARDO un po' fuori d'Italia.

— Forse alle Fiandre?

No; perchè prima delle Fiandre vorrebbesi mettere la Spagna — sopratutto nelle sue provincie della Mancha e della Catalogna — la quale sarebbe stata maestra di Bruxelles e di Malines, secondo quanto viene affermato da alcuni, e non avrebbe avuto bisogno dell'insegnamento di Venezia e di Genova essendo stata iniziata, a quanto pare, dai Mori nella fabbricazione dei pizzi. Però questa opinione merita conferma. Si ignora pertanto quando veramente si cominciò in Spagna a fabbricare i pizzi. Il Séguin vorrebbe, per esempio, che gli Spagnoli in principio del XVII secolo non si fossero ancora dati seriamente al lavoro dei pizzi e il *punto di Spagna* pro-

babilmente fosse ancora a que' tempi in *mente Dei;*[1] tuttavia a metà di questo stesso secolo la lavorazione dei pizzi aveva assunto una bella estensione in Spagna.

Il *punto di Spagna*, generalmente parlando, è rappresentato da un pizzo in oro e argento talvolta ricamato in seta a colori. Questo punto che fu di gran moda durante i primi anni del regno di Luigi XIV si faceva a fusetto; ma anteriormente al XVII secolo il *punto di Spagna* si faceva probabilmente ora a ago, ora a fusetto. C'è anche il punto di Spagna il quale, non eseguito nè con fil d'oro nè d'argento, è un punto che dà luogo a un pizzo sul genere del *tagliato a fogliami* di Venezia col quale il *punto di Spagna* lo confonde chi non sia molto pratico di pizzi. Il pizzo di Spagna è più delicato del pizzo di Venezia di cui parlo, ossia è meno sontuoso, ma è egualmente bello e signorile. Insomma, in Spagna la manifattura de' pizzi ebbe uno sviluppo e un'estensione considerevolissima.

Domenico de Sera nella edizione francese del suo libro, dove si insegna lavorare a tutte le nobili e leggiadre giovanette ogni sorta di punti (1584)[2] dichiara nella prefazione di aver scritto il suo libro per raccontare ciò che ha visto in Italia, Spagna, Romania, Germania e altri paesi, e tutto ciò « pour le singulier proffit des hommes tant que femmes. » Se questo nostro gentile autore raccolse la più parte dei suoi modelli (come egli inoltre afferma) in Spagna, tal testimonianza, non contradetta da ricerche successive, è la prova che la Spagna era addestrata nella lavorazione de' pizzi fino da qualche tempo avanti il 1584. Questo fatto notato dalla Bury Palliser[3] venne contradetto dal Séguin, ma senza

buoni argomenti perchè questi nella sua confutazione non dette alcuna importanza a un documento citato dalla Bury Palliser; a un documento del 1562 che viene a essere una conferma al significato delle parole di Domenico de Sera perchè vi si parla di pizzi spagnoli.

In Spagna, a quanto pare, lavoravano i pizzi sopratutto gli Ebrei; forse anche perchè ne facevano e ne fanno più uso di noi.[4]

Gli Ebrei cacciati nel 1492, i re di Spagna ordinarono che nessun pizzo estero entrasse nel loro Stato a eccezione dei pizzi necessari alle chiese. E ciò non per favorire la produzione indigena; perocchè dopo la cacciata degli Ebrei la fabbricazione de' pizzi in Spagna subì un vero tracollo. Così il tradizionale pizzo in oro e argento non vi si fece più, o poco vi si fece e le cure si rivolsero alla manifattura de' pizzi di fil di refe che ebbe proporzioni limitatissime.

La Spagna che imparò, se non dall'Italia, dai Mori la fabbricazione de' pizzi a ago che trasmise indi alle Fiandre, secondo l'opinione prevalente, ricevette da queste quasi di rimando lo insegnamento de' pizzi a fusetto. Ma pare che neanche nella fabbricazione dei pizzi a fusetto la Spagna si estendesse molto. Il maggior consumo de' pizzi indigeni era ivi fatto dalle chiese e dai conventi dove si ornavano con pizzi non soltanto gli indumenti de' sacerdoti ma anche le vesti de' santi.

L'uso dei pizzi nei privati era assai limitato in Spagna

anche per le leggi repressive che erano in vigore; — tantochè verso la metà del XVIII secolo la fabbricazione dei pizzi spagnoli era coltivata con pochissimo amore in causa del poco interesse che destava nel pubblico. Va notato però che un po' avanti la Francia coi suoi pizzi si era imposta sul mercato spagnolo e 'l *punto di Spagna* fatto bene anche in Francia fin dai primi tempi del XVII secolo, aveva intralciato lo smercio del vero *punto di Spagna* tanto nell' interno dello Stato spagnolo quanto all'esterno.

A Barcellona, a Valenza e a Siviglia negli ultimi anni del secolo scorso e nei primi di questo, si facevano ancora dei pizzi in oro e argento ma con poco buon esito. Ora vi si fanno de' pizzi di filo bianco, uso Chantilly. Lo stesso in Portogallo,[5] dove in antico si fecero i pizzi come in Spagna, benchè cotale manifattura ivi avesse, come a Venezia, un carattere assolutamente privato; cioè non avesse alcuno aspetto di un'industria da poter recar beneficio all'erario pubblico. Con tutto ciò, anche in Portogallo i pizzi ebbero i loro fieri nemici. Una legge del 1749 ordinava l'esilio dalla città di que' venditori i quali avessero esposto in pubblico qualsivoglia genere di pizzo per la vendita.

La storia di quest' arte in Portogallo segnala una rifioritura assai rigogliosa dopo il terribile terremoto che colpì Lisbona nel 1755. Verso la metà del secolo si parlava ancora di pizzi fatti a Lisbona e nei paesi vicini. Erano di filo bianco grosso di cui si faceva una larga esportazione nell'America del Sud.

Curioso particolare! In Portogallo fanno i pizzi sopratutto gli uomini; le donne attendono invece a un genere

speciale di ricamo a giorno su tela batista o su mussolina. Lo stesso avviene in Inghilterra dove lavoran pizzi uomini e donne, e sopratutto in Germania. Il bello è che in Germania i pizzi fatti dagli uomini sono molto più pregiati; — difatti sono migliori di quelli fatti dalle donne.

In Italia gli uomini non fanno pizzi ma in qualche provincia si occupano nel lavoro della treccia per far cappelli di paglia; come vedesi in alcune parti del contado pistoiese e fiorentino.

Eccomi a parlare delle Fiandre.

Nelle Fiandre l'uso dei pizzi ha avuto un'estensione immensa. Non c'è ritratto fiammingo, sto per dire, il quale non sia sontuosamente ornato di pizzi; sia ritratto di donna sia d'uomo. Non cito esempi particolari di Rubens, di Van Dyck, di Franz Hals perchè la scelta mi sarebbe difficile in tanta varietà e abbondanza d'esempi; cito la raccolta di incisioni dell'Hirth contenente molti ritratti fiamminghi (V. il v. II) e quindi un'infinità di saggi di pizzi delle Fiandre per autenticare la mia affermazione.

Sulla contrastata priorità dell'Italia su le Fiandre nel lavoro dei pizzi ho parlato; e ho mostrato che la questione allo stato presente dei fatti può considerarsi risoluta in favor dell'Italia. Parlo dei pizzi a fusetto non di quelli a ago pe' quali la priorità dell'Italia è indiscutibile.

Fra i pizzi fiamminghi sono specialmente celebri il pizzo di Bruxelles, quello di Malines e quello di Valenciennes. Il pizzo

di Bruxelles, o *punto di Bruxelles* detto punto d'Inghilterra o punto inglese, solo perchè aveva una grandissima diffusione nei paesi inglesi essendo fabbricato nelle Fiandre, è molto antico. Non si può fissare l'epoca precisa della sua origine, ma certo è lontana.[6] La sua celebrità non va più là, peraltro, del XVII secolo.

Nell'antico punto di Bruxelles il fondo, e cioè la maglia, si eseguiva in due modi: coll'ago e coi fusetti in piccole strisce di 25 cent., che dipoi venivan congiunte tra loro per via di un punto che era una specialità delle lavoranti di Bruxelles e Alençon. Però dopo l'invenzione del tulle a macchina pei fondi, le maglie dei pizzi brusellesi si fecero a mano soltanto nel caso di ordinazioni speciali. Anche i fiori nel punto di Bruxelles si eseguivano ora a ago e ora a fusetto. Il pregio maggiore di questo punto derivava dal filo adoperato che era così sottile da meravigliare a vederlo. Onde la sua lavorazione richiedeva tali cure che 'l prezzo del filo si elevava a somme straordinarie. Si assicura che è stato venduto perfino 25,000 lire il chilogrammo!

Così il punto di Bruxelles poteva gareggiare con qualsivoglia altro punto per la sua delicatezza e finezza. Esso facevasi bene solo a Bruxelles. Anversa e Gand si provarono a fabbricarlo ma senza riescire a muovere seria concorrenza alla capitale. Poichè anche la fabbricazione di questo punto è complicata e richiede le cure di varie operaie specialiste. Quanto a'disegni, il punto di Bruxelles seguì sempre il gusto trionfante.

Non bisogna confondere l'antico punto di Bruxelles, dove fiori e fondo erano lavorati assieme, col pizzo detto *applica-*

zione di Bruxelles, il quale si cominciò a fare verso il 1830 quando venne iniziata la fabbricazione del tulle a macchina.[7] Così questo punto di Bruxelles non è altro che il lavoro ornamentale del pizzo *applicato* su questo tulle. Il tulle a macchina, almeno dal lato commerciale, favorì molto cotale industria belga, perciocchè si potè avere della produzione a un prezzo straordinariamente minore del solito e il modo di far pizzi di grandi proporzioni; i quali, col sistema vecchio, costavan troppo e quindi si facevano raramente. Insomma questi *pizzi d'applicazione* formano anche oggidì un'industria fiorente del Belgio; e per quanto in Inghilterra e in Francia si sia tentato di movere una concorrenza a Bruxelles, ogni sforzo diretto a questo fine ha dato finora modestissimi resultati.[8]

Fra i pizzi celebri della Fiandra sta anche, dicevo, il pizzo Malines. Questo pizzo è stato tanto celebre che a eccezione del *pizzo di Bruxelles* i pizzi delle Fiandre passavan tutti sotto il nome di *Malines*. Il pizzo Malines è graziosissimo; leggiero, trasparente, vaporoso. — Ognun sa, del resto, che il Malines non ha alcun pizzo il quale gli stia pari nella leggerezza. Circa la sua origine è noto che a Malines si fabbricavano pizzi a fusetto prima ancora che si parlasse del pizzo cui la città ha dato il nome. Soltanto dopo il 1650, circa, i pizzi Malines acquistarono la fama mondiale che si è conservata sino ai nostri giorni. Sui primi tempi il lavoro dei pizzi Malines era lo stesso dei primi Va-

lenciennes; gli stessi disegni e lo stesso punto. Una sola distinzione: — un cordoncino piatto nei pizzi Malines il quale contornando il disegno dava a questo un rilievo che mancava ai Valenciennes. Così, in antico, il nome di *Malines* o *genere Malines* (*façon Malines*) veniva attribuito a ogni genere di pizzo a fusetto il cui disegno fosse accentuato da un cordoncino piatto, per quanto il fondo non fosse precisamente identico a quello del vero Malines. I pizzi, genere Malines, ebbero in Francia una voga splendida sopratutto in principio o nella seconda metà del XVIII secolo. Allora ivi furono preferiti ai Valenciennes. La loro fattura prestavasi meravigliosamente alla imitazione meccanica; e in ciò vuolsi vedere la maggiore ragione dell'abbandono dei pizzi Malines fatti a mano. Anversa, Lovanio e Malines erano le città dove anticamente si eseguivano i pizzi che ebbero il nome da Malines.

Io non mi posso fermar molto sulle manifatture secondarie; così qui prima di scrivere sui Valenciennes mi limiterò a notare che fra le manifatture fiamminghe quelle di Lille e Arras ebbero in antico e hanno anche ora una bella rinomanza. La manifattura di Lille risale ai primi anni del XVII secolo, ma ha cominciato a esser celebre solo dal momento in cui principiò a adottare la maglia a fondo chiaro detta *maglia Lille*. Prima d'allora a Lille si facevano de' pizzi a imitazione dei Malines e dei Valenciennes. I pizzi noti oggi sotto il nome di Lille somigliano molto i Malines. Quanto alla manifattura d'Arras, nei suoi modi di fabbricazione essa ha molti punti di combaciamento con la manifattura di Lille sì come nei resultati artistici e commerciali. Noterò anche che le manifatture di Lille e Arras che impiegavano nel secolo scorso

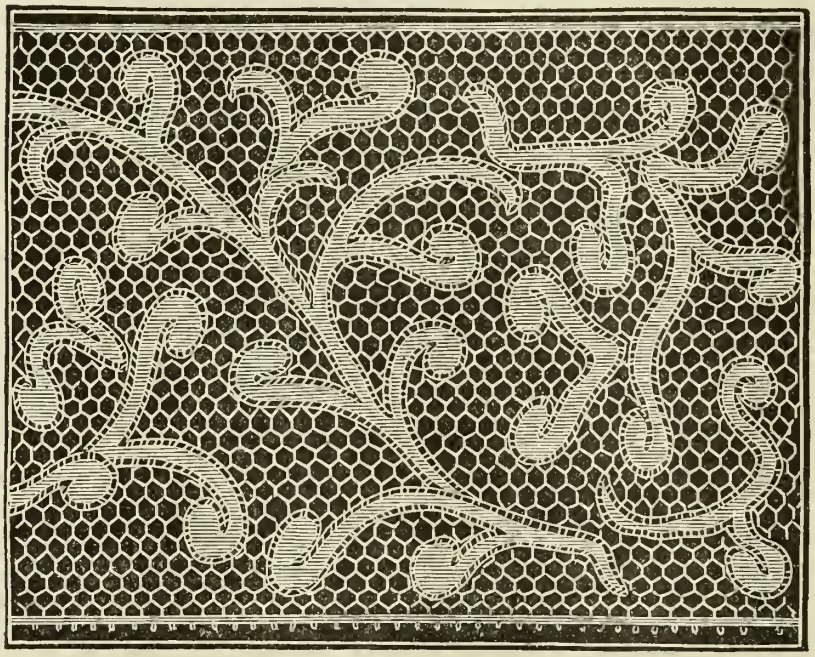
più di 30,000 operai, sono ridotte oggi a averne impiegati soltanto qualche centinaio.

I pizzi Valenciennes, afferma la Bury Palliser, senza darne alcuna prova, datano dal XV secolo, e i primi a fabbricarli furono Pietro Chauvin e Ignazio Harent.[9] La Bury Palliser deve aver avuto di seconda mano questa notizia; la quale se fosse vera sarebbe assai singolare perchè darebbe la prova che nel XV secolo si facevano i pizzi a fusetto. Il Séguin, che non sa determinare l'origine dei pizzi Valenciennes, osserva, però, che erano ignoti avanti la metà del XVI secolo; e dice che molti documenti lo provano.[10] È possibile. Gli è certo, a ogni modo, che la industria dei Valenciennes dette grande prosperità a Valenciennes sopratutto nel XVIII secolo. Vuolsi che tra il 1725 e il 1780 Valenciennes da sè sola impiegasse pe' suoi pizzi 4000 operaie circa.

I Valenciennes erano pizzi a fusetto.

Fino verso il termine del regno di Luigi XV i fabbricanti valensiennesi conservarono ben alta la tradizione dei Valenciennes, ma al di là di questo termine non poterono arrestarne la decadenza disastrosa stata rilevata da tutti gli scrittori. Intorno al XVIII secolo si principiarono a fare i falsi Valenciennes i quali ebbero un certo smercio. I falsi erano diversi da'veri Valenciennes nel fondo soltanto. Eran pizzi fatti a Bruges a Bailleul con fondo a maglia tonda; — e era, e è, questo fondo che scopre il segreto della fabbricazione. Poichè il vero Valenciennes ha 'l fondo a maglia quadra, regolarissima, molto trasparente e solida. La bellezza di questo fondo — caratteristico al vero Valenciennes — non ha contribuito poco all' alta riputazione di questo pizzo.

Fino ai tempi della rivoluzion francese Valenciennes fu il centro della manifattura di cui parlo; ora quivi non si fabbricano più pizzi benchè al genere dei pizzi Valenciennes la città continui a dar il nome.

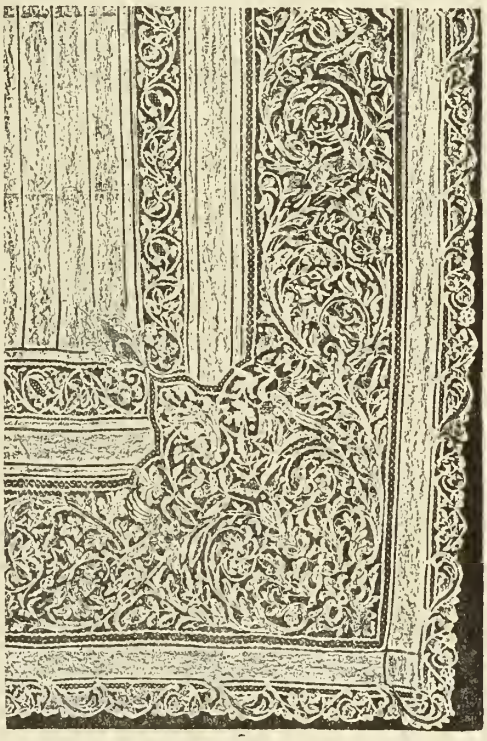


Pizzo Valenciennes [11])

Da qualche tempo nel Brabante (Belgio) si fabbricano dei pizzi punto d'Inghilterra, Bruges o applicazione su maglia di Valenciennes e perciò detti *Valenciennes de Brabant.* Questa industria nova è speciale al Belgio che vi ricava un beneficio considerevole. Onde, a eccezione di Bailleul e dintorni, dove si trovano circa 8000 operai occupati nella fabbricazione dei Valenciennes comuni, l'industria dei Valenciennes di Brabante si è soprapposta, nel Belgio, a quella dei vecchi pizzi Valen-

ciennes. Alost, Ypres e Coutrai vi si distinguono supremamente.

Non ho ancor rilevato il lungo lavoro che richiede o meglio che richiedeva (perchè ora è stato semplificato) un Valenciennes antico. Nel rilevarlo debbo aggiungere che nessun pizzo a fusetto costò mai tanto quanto un Valenciennes. Questo costo elevato derivava dalla lunga e penosa mano d'opera dei Valenciennes e dal prezzo del filo di lino che si elevava talvolta fino a 2000 lire la libbra. Così una piccola striscia di pizzo Valenciennes costava delle migliaia di lire. Un paio di manopole potevan costare, per esempio, 4 e 5000 franchi.



Pezzo di tendina. *Guipure* delle Fiandre

Nè la *guipure* delle Fiandre è da dimenticare; — questo genere di pizzo, il cui esito si elevò estremamente durante il XVII secolo. Bruges in special modo ebbe e ha rinomanza per la *guipure* fiamminga; anche attualmente usata nella guarnizione di letti e destinata all'ornamento di tendine da finestre.

Ora alla Francia; per quanto Arras, Lille, Valenciennes ci abbiano, da Bruxelles e da Malines, fatto entrare in Francia restando nelle Fiandre. Tutti sanno che questi paesi del nord formano la Fiandra francese la quale si contrappone, per così dire, alle due provincie belghe della Fiandra Occidentale il cui capologo è Bruges, e della Fiandra Orientale il cui capologo è Gand.

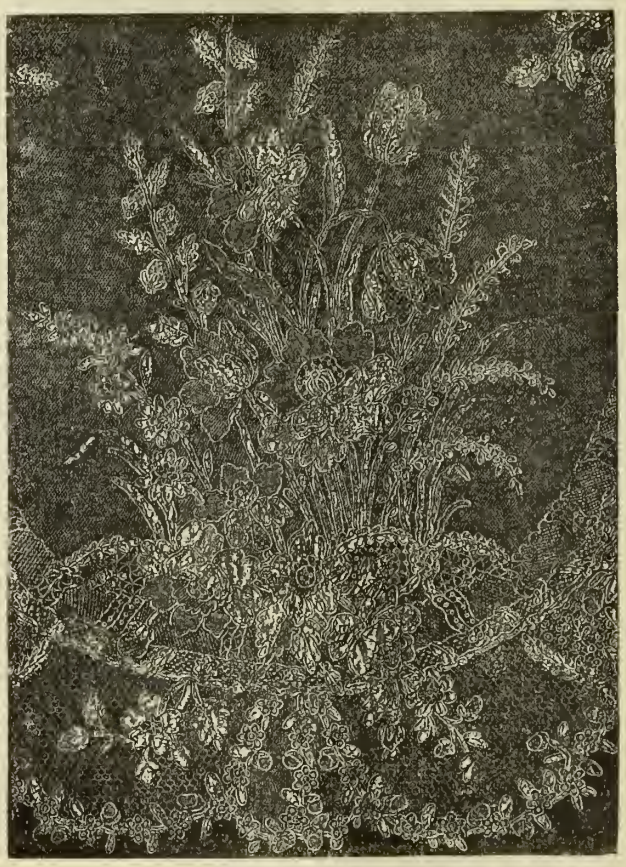
In Francia non si può dirigere la mente alla voga dei pizzi nazionali senza pensare al Colbert. — Chi era 'l Colbert e che azione abbia avuto su l'iniziamento e il progressivo sviluppo dell'industria francese de' pizzi ho scritto.[12] Sa dunque la lettrice che la Francia venne iniziata da Venezia nei misteri del punto tagliato, cioè del pizzo a ago, mercè le cure del celebre ministro di Luigi XIV e che col concorso di operaie veneziane e di altre città d'Italia e delle Fiandre si andò quivi immaginando il cosiddetto *punto di Francia* che, nell'esecuzione, equivale al *punto di Venezia*. Gli è così che 'l Colbert nel 1665 si rivolse a M.me Gilbert — dicono quasi tutti gli storici de' pizzi francesi — si rivolse a M.me Gilbert nativa di Alençon e molto abile nella esecuzione del *punto di Venezia*, le accordò la somma di 50,000 scudi d'oro, le fissò il castello di Lonray, ne' pressi d'Alençon, le fece venir d'Italia trenta tra le più valorose operaie di pizzi col fine di iniziare l'industria nova in Francia e col proposito, non solo di appagare i bisogni interni, ma anche, in sèguito, di aprir una fiera concorrenza ai paesi forestieri.

Nell'anno medesimo la fabbrica d'Alençon riceveva la visita del Re ottenendo, per tal guisa, la consacrazione ufficiale come dice l'Havard.[13] Il *punto di Francia* divenne da allora il punto di corte e da questo momento cominciò a aver le preferenze delle dame e de' gentiluomini alla moda. « La voga del *punto d'Alençon*, osserva ancora l'Havard (e 'l *punto d'Alençon* è 'l *punto di Francia*), fu allora tale che durante quasi un mezzo secolo si videro fino a 3000 operaie impiegate in questa sola città al lavoro di questo pizzo.[14]

L'origine della fabbrica d'Alençon, secondo accurate ricerche, non sarebbe proprio quella stata esposta di recente dall'Havard e che si espose sempre da tutti. Intanto si osserva che M.me Gilbert, iniziatrice in Francia di una manifattura di pizzi, non è mai esistita; e il Séguin che sfogliò la corrispondenza del Colbert per potere scrivere la storia della manifattura d'Alençon vi trovò il nome di due signore, Maria Fillesac e M.me Raffy la quale, a quanto pare, diresse, vivente 'l Colbert, la manifattura d'Alençon e quella di Argentan, essendo stata quest'ultima quasi un'appendice di Alençon.[15] La manifattura d'Alençon, nella quale si lavoravano i pizzi a ago, era però anteriore alla fondazione della manifattura reale; onde i nuovi padroni trovarono preparato il terreno per l'insegnamento del novo *punto di Francia.*

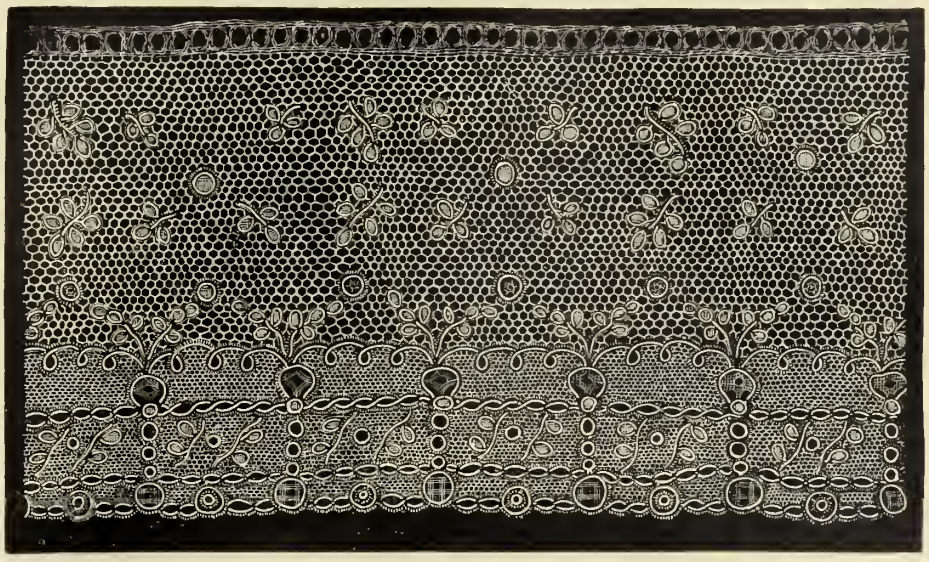
La manifattura dei pizzi francesi non si limitò a avere un sol centro di sviluppo; essa si estese subito dopo la visita ufficiale del « Re Sole » al castello di Lonray la quale sembra autentica. Un ordine del 5 agosto prescriveva difatti che si fondassero altre fabbriche di pizzi nelle città di Quesnoy, Arras, Reims, Sedan, Château-Thierry, Loudun,

Aurillac ecc. e che quivi si facessero pizzi a ago e a fusetto nella guisa dei punti di Ragusa, di Venezia, di Genova e d'altri paesi forestieri e questi pizzi fossero detti al *punto di*



Pizzo a *punto d'Alençon* del tempo di Luigi XVI

Francia. Alle fabbriche dello Stato si aggiunsero indi quelle de'privati; perciò la fabbricazione dei pizzi francesi sulla fine del XVII secolo e sul principio del secolo seguente aveva preso delle proporzioni immense in Francia. In nessuna parte si ebbero resultati sì splendidi come quelli che si ottennero



Punto d' Alençon del tempo di Luigi XIV

Punto d'Alençon. Pizzo che appartenne alla regina Carlotta

Ulrico Hoepli edit. - Milano

a Alençon dove — si ricordi sempre — si facevano i pizzi anche prima della iniziativa del Colbert. Lo ha mostrato nel suo libro sul *punto d'Alençon* anche M.me Desperriers.[16] Ma nel complesso, il tentativo del Colbert riescì magnificamente. Onde Boileau faceva allusione — non v'ha dubbio — all'esito del ministro nella sua *Epître au Roi* quando scriveva:

> Et nos voisins frustrés de ces tributs serviles
> Que payait à leur art le luxe de nos villes.

È noto che 'l *punto di Francia* o *d'Alençon* è totalmente fatto a ago sopra un modello diviso a pezzi e eseguito da diverse operaie. Dovendo risultare da una serie di lavori, questo punto è eseguito da varie operaie specialiste; onde la sua manifattura è lunga e'l costo per conseguenza non è mite.

Sarebbe interessante sapere quando si cominciò a chiamare *punto di Francia*, il *punto di Alençon*, come oggi si chiama quello che 'l Colbert voleva chiamato *punto di Francia;* ma su ciò, per quanto mi consta, non si sa nulla di preciso. Si crede tuttavia che il novo nome abbia cominciato poco dopo la esaltazione al trono di Luigi XV.[17] E si è notato che in un Inventario del 1748 di M.lle Clermont si parla di *punto d'Alençon*.

Un altro punto celebre della Francia è l'*Argentan;* anch' esso designato, sul primo, sotto il nome di *punto di Francia* e verso il 1723 cominciato a dire *punto d'Argentan* come oggi è noto universalmente.

L'Argentan fu il rivale del *punto d'Alençon* e la sua rinomanza non ne fu minore. Difatti le fabbriche d'Argentan ricevevano ordinazioni splendide dalla corte e da cospicui per-

sonaggi.[18] L'Argentan era ancor più simigliante al *punto di Venezia* di quello che fosse il *punto di Alençon*. Il quale sopravanzava il *punto d'Argentan* nella bellezza del fondo a esagoni regolari che fu e è rimasto uno dei pregi di questo punto, restandogli sovente addietro nella grandiosità dell'ornamento. Le fabbriche d'Argentan, considerate quali rivali delle fabbriche d'Alençon, datano da un'epoca non molto lontana; — datano dal 1708. Nel 1748 erano ancor molto fiorenti e ebber de' momenti splendidi fin verso l'epoca della rivoluzion francese dopo la quale il *punto d'Argentan* disparve come disparve ogni cosa riguardante le arti della sontuosità.

Una particolarità del *punto d'Argentan* era la cosiddetta *bride picotée* o *bouclée* la quale fu grandemente pregiata. Naturalmente essa decadde con tutta la manifattura d'Argentan. Ora quivi si fabbricano, dopo molti anni d'oblio, i pizzi che un dì dettero celebrità a Argentan e la fabbricazione attuale è onorata dalle ordinazioni delle signore di buon gusto.

Non ho parlato ancora di Chantilly, vo'dire dei veri pizzi Chantilly i quali sono di uso così frequente e abbondante anche presentemente. La rinomanza della manifattura di Chantilly non va più in là de' principî del XVII secolo. Questa manifattura iniziata da Caterina di Rohan nel piccolo paese di Chantilly diventò il centro di una serie di fabbriche le quali si fondarono nel circuito detto Ile-de-France.[19] Tra i paesi i quali si distinsero nella fabbricazione dei pizzi Chantilly vanno citati: Saint-Maximien, Viarmes, Luzarches,

Méry e Dammartin. Chantilly va anche rinomato per la *blonde* a fusetto. Però non fu solo Chantilly a produrre della *blonde* eccellente, ma eziandio, e sopratutto, Caen e Bayeux che assieme a Chantilly dal 1825 al 1845 impiegarono nella fabbricazione della *blonde* (la *blonde* si fabbrica fino dal 1740 circa) la maggior parte dei loro operai addetti ai pizzi.

Il pizzo nero al quale si dà il nome di Chantilly, si fa tuttora su fondo di maglia detta Alençon e si fa a Bayeux meglio che in altri luoghi; le fabbriche di Chantilly essendosi trapiantate a poco a poco in Normandia dove si è conseguito, a Caen e a Bayeux, una estrema perfezion di lavoro nella esecuzione dei pizzi Chantilly.[20)]

Sarebbe curioso ricercar, a proposito di Chantilly, l'epoca precisa in cui si cominciarono a far i pizzi di seta nera. Fu proprio a Chantilly che si cominciarono a far questi pizzi? Oggi nessuno storico è in grado di rispondere a questa domanda. Par certo, tuttavia, che l'uso dei pizzi neri fosse molto limitato nella prima metà del XVII secolo; e in Francia cominciò a essere assai diffuso sotto il regno di Luigi XV. In Italia in questi tempi non si fabbricavano pizzi di seta nera per quanto a Genova si facessero dei pizzi policromi.

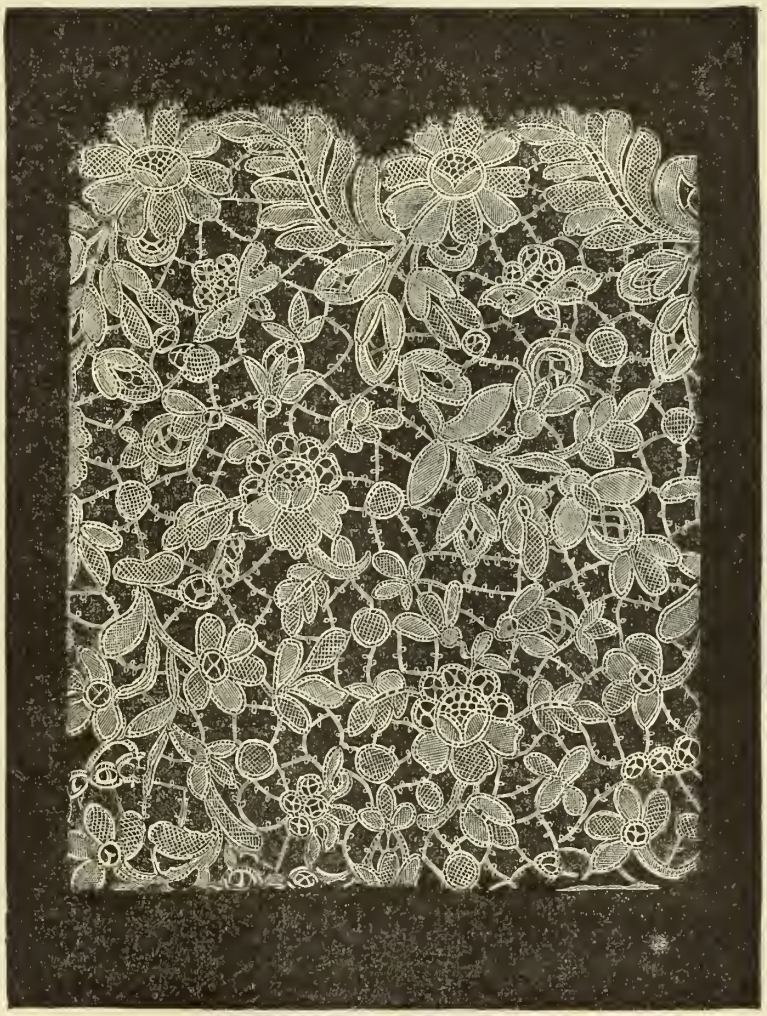
Riaccennando Bayeux non debbo dimenticare che quivi venne fondata una scuola modello pei pizzi a ago dove si eseguisce qualunque punto antico con maestria.

Dovrei parlare anche dei pizzi d'Aurillac i quali godettero anch' essi supreme simpatie nel XVII secolo. Aurillac si era fatta una specialità dei pizzi in oro e argento come la Spagna per la quale Aurillac lavorava molto. Ma su Aurillac non posso fermarmi per brevità; così come non posso fermarmi su altre città della Francia — Murat, Puy-en-Velay (famosa per la *guipure* di seta), Mirecourt, in Lorena, e Sédan,[21] Mézières, Troyes, nella Sciampagna. Tuttavia su i maggiori centri di produzione mi sono fermato abbastanza per dar un' idea esatta di ciò che furono e di quel che sono i pizzi che vi si lavoravano.

Anche l' Inghilterra amò e ama immensamente l' industria artistica dei pizzi e par che questa industria avesse ivi dei grandi amatori fino dal XV secolo. Ho mostrato che i pizzi i quali servirono per l' abito di Riccardo III in occasione della sua esaltazione al trono nel 1483 eran di Venezia. Ma par dimostrato che la vera diffusione dei pizzi italiani in Inghilterra non va al di là del primo re della dinastia dei Tudor; di Enrico VII che successe a Riccardo III, morto in battaglia nel 1485. Sotto il regno del successore di Enrico VII l' importazione dei pizzi italiani continuò a esser favorita in Inghilterra benchè Enrico VIII avesse promulgato delle leggi di ripressione contro l' uso soverchio dei pizzi — leggi che vennero rinnovate da Maria Tudor.

In Inghilterra non eran però favoriti soltanto i pizzi italiani

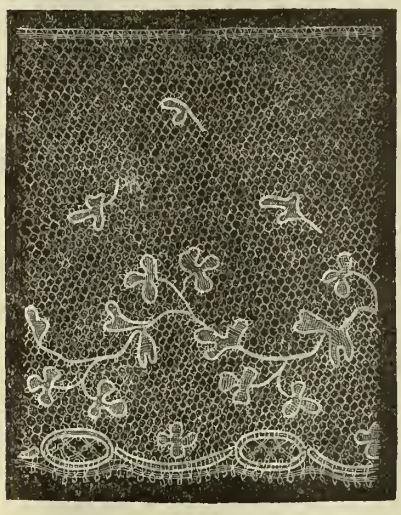
ma anche quelli fiamminghi. Pare, anzi, che l'Inghilterra sia stata iniziata dalle Fiandre nell' esercizio de' pizzi a fusetto;



Guipure moderna d'Honiton

lo dissi. Il favor maggiore che in Inghilterra ebbe la nostra produzione si fa risalire sopratutto al regno delli Stuardi.

Curioso! La regina Elisabetta s'ornava splendidamente di pizzi a ago e a fusetto ma non permetteva che le signore del suo regno la imitassero. Per questa ragione aveva promulgato delle severissime leggi contro l'uso dei pizzi e guai a chi non le rispettasse.[22] Sotto il regno di Elisabetta in Inghilterra si faceva un pizzo di capelli con un punto assai originale. Ora, da quanto mi consta, questo pizzo non si fa più e i saggi antichi sono pagati profumatamente.



Punto inglese di Northampton

L'Inghilterra, dunque, valutava moltissimo i pizzi che le venivano dall'Italia e dalla Fiandra; li valutava così da preferirli ai suoi. Questa preferenza vi durò lungamente. Si assicura, a tal proposito, che la regina era molto sensibile ai progressi delle fabbriche indigene, ma viceversa essa e la corte sua in un alla alta nobiltà del regno, preferiva agli inglesi i pizzi italiani e fiamminghi. Poichè esistevano delle fabbriche inglesi nel XV e nel XVI secolo; — eran fabbriche di pizzi a fusetto le quali occupavano la estensione di una dozzina di contee da Cambridge fino a Launceston su la costa di Cornovaglia.

Anche a Londra, fino alla fine del secolo scorso si lavorarono i pizzi e non solo per speculazione, ma, in certe case, come esercizio privato e disinteressato alla pari del cucito e

del ricamo. In tutto il secolo scorso in Inghilterra è stata l'abitudine nelle famiglie dell'alta borghesia di mettere le giovinette in educazione nei conventi francesi; dove erano addestrate specialmente nel lavoro dei pizzi; e, maestre, tornate a casa avevan modo di far pregiare viemaggiormente il geniale ornamento di cui si parla. Per tal via si diffuse molto in Inghilterra anche il lavoro dei pizzi a ago.

Una delle contee tra le più distinte nella fabbricazione dei pizzi fu quella di Bedford, eppoi quella di Buckingham i cui centri principali erano e sono Hanslape, Olney e Newport-Paganel. A Hanslape quasi tutti gli abitanti lavorano i pizzi; vecchi, giovani e ragazzi de' due sessi. La città è piccola, eppure il beneficio di questa industria era, un vent'anni fa, di 8000 o 9000 sterline (200 o 225,000 lire). Hanslape non fu così rinomata come Newport-Paganel. Il quale è stato 'l paese dell' Inghilterra che ha fabbricato i migliori pizzi inglesi a fusetto.

Tra i pizzi inglesi antichi già molto celebrati stanno quelli di Blanford nella contea di Dorset. Ora a Blanford si è dimenticato perfino che ne' tempi andati vi si facevano i pizzi più belli dell' Inghilterra. E stanno eziandio quelli di Honiton nella contea di Devon, i quali si distinsero sempre pel loro aspetto fiammingo. Ora a Honiton, così celebre nel lavorare i fiori dei suoi pizzi (che erano eseguiti a parte e riportati sul fondo secondo l'uso di Bruxelles), si fa una *guipure* molto bella di cui son lieto di offrire un saggio.

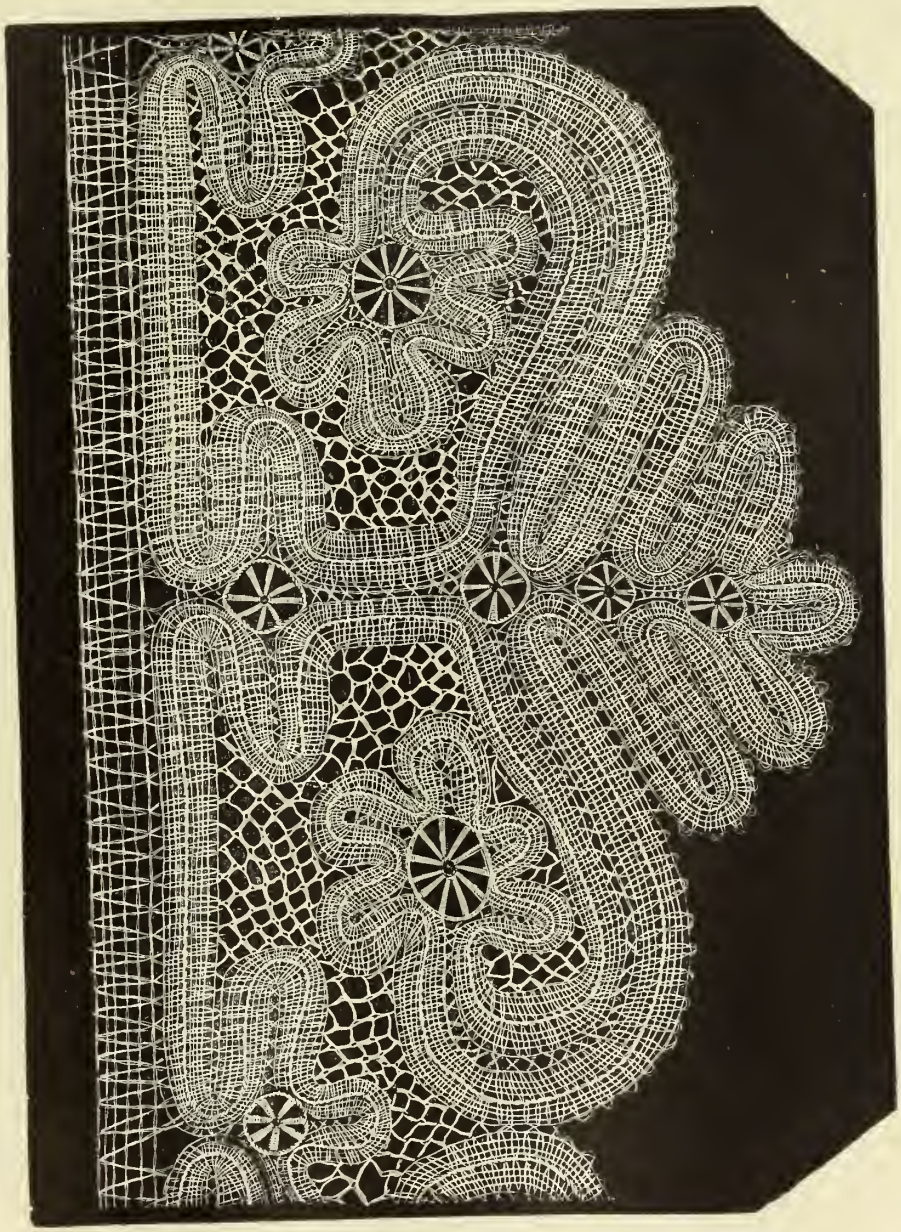
E i pizzi della contea di Northampton, per quanto non abbiano destato entusiasmo nel passato, i pizzi che portano il nome di Northampton, sono molto graziosi come lo mo-

stra il mio disegno rappresentante un pizzo di estrema finezza. A Northampton, oltre il punto inglese detto di Northampton, si facevano delle imitazioni del *punto di Bruxelles* benissimo.

Non è molto tempo a Yokohama, nel Giappone, venne fondato un gran laboratorio governativo di pizzi a fusetto dove non si fa che 'l genere Honiton; e una considerevole scuola venne fondata nel Devonshire, quella del restauro dei pizzi antichi. Questa industria, meglio quest' arte, ha dato de' resultati artistici magnifici. Ciò significa la grande abilità delle lavoratrici del Devonshire. E abilità, infatti, ne hanno molta; tanto che il pizzo Honiton è il più ricercato ora in Inghilterra dove è quasi di etichetta alla corte; essendo il preferito dalla regina Vittoria.

Tralascio di parlar dei pizzi tedeschi, olandesi, ungheresi, russi, svizzeri ecc. Dirò per la Germania che anch' essa ha la sua storia dei pizzi; e noterò, come particolare, che i pizzi di Germania sono opera in gran parte di uomini non di donne come da noi; — e sono opera di uomini, come notai, sopratutto i pizzi migliori, i pizzi a fusetto, i quali in Germania si distinguono sempre con il nome generale di *pizzi di Sassonia.*[23)]

Poichè sono riescito a procurarmi e a pubblicare un magnifico saggio di pizzi russi a fusetto accennerò anche, di straforo, che per quanto la Russia abbia molta rinomanza



Pizzo russo

Ulrico Hoepli edit. - Milano

nei lavori a ago, essa non ha avuto mai una manifattura di pizzi. Le lavoranti di pizzi in Russia lavorano privatamente, e appartengono quasi tutte al settentrione dove, per conseguenza, l'arte geniale de' pizzi è esclusivamente coltivata. Non isfugga l'origine orientale nel disegno de' pizzi russi. Il pizzo che pubblico non ha 'l disegno molto diverso di quello della maggior parte dei pizzi che si lavorano in Russia.

È curioso: 'l disegno dei pizzi russi ha lo stesso carattere di quello degli ungheresi.

Debbo dir qualcosa anche dei pizzi a macchina i quali han danneggiato tanto, materialmente, i pizzi a mano e sopratutto quelli a fusetto.

A Nottingham, in Inghilterra, venne inventato il tulle a macchina nel 1768. Perfezionato nella sua esecuzione, questo tulle si cominciò a adoperare come fondo per i pizzi; e i fiori dapprimo si fecero a mano. Da un progresso all' altro si trovò dipoi anche il modo di fare gli ornati a macchina (1836). E si trovò in Francia la quale, così, completò l' invenzione dell' Inghilterra.[24] In tal guisa sorgeva una nova industria la quale, di perfezione in perfezione, conseguiva a' nostri giorni de' resultati magnifici. I pizzi a macchina fin da principio costavano infinitamente meno di quelli a mano, e a Nottingham e a Lione e a Saint-Pierre-lès-Calais eppoi nel Belgio si potè promuovere a questi una concorrenza fierissima.[25]

Notava il Lefébure[26] che il paese di Saint-Pierre, il quale

una volta era un sobborgo di Calais con una popolazione di 1000 a 1200 abitanti, in un momento si è fatto una città di 35 a 40,000 anime, seminata di una quantità considerevole di officine per pizzi impieganti un numero straordinario d' uomini e di donne.

E così oggi, tutti gli Stati d' Europa sono invasi dai pizzi a macchina i quali sono venuti d'uso comune. Nè di ciò io mi dolgo amaramente; perchè ho visto de' pizzi a macchina veramente graziosi dove il disegno immaginato con gusto era eseguito inappuntabilmente. Senonchè è appunto la esecuzione *inappuntabile* che guasta; cioè: è la cifrata inappuntabilità della macchina cui manca lo spirito e la vita della mano che opera, è questo ciò che fa condannare il pizzo a macchina di fronte al pizzo a mano. Così per quanto si tratti di un pizzo il cui disegno è una meraviglia, un pizzo a macchina è e sarà sempre volgare di fronte a un pizzo a mano dove le irregolarità stesse della esecuzione sono il segno della intelligenza di chi lo lavorò. Per questa ragione, il più possibile, via il pizzo a macchina.

Via il pizzo a macchina!...

Nello scrivere queste parole e nel dirigerle a delle signore mi piglia uno scrupolo e sento un rimorso. E vo rivedendo tante povere giovani curve sul tombolo, obbligatevi dalla miseria, le vo rivedendo davanti ai fusetti mentre li intrecciano con meravigliosa rapidità;[27] — vo ricordando queste povere macchine umane la cui intelligenza sembra imprigionata per

sempre nelle maglie de' lor lavori e mi domando se la vita di queste povere creature, nate anch' esse per piacere e farsi amare, debba esser volta proprio, intieramente, a far più belle altre creature più fortunate di loro. Con questa idea pel capo l'animo mio si allieta e allora veggo la necessità che i pizzi a mano si facciano come quelli a macchina, incurante della loro differenza. Cosa importa la differenza? Ai primi la semplicità dei mezzi e la varietà infinita dei resultati; agli altri la complicazione dei meccanismi e la monotona eguaglianza dei prodotti. Al pubblico la scelta.

La scelta sua, o signora lettrice, non è dubbia. L' intelligenza va all' intelligenza.

Pizzo moderno a macchina (Colletto Eiffel)
Dal giornale di mode *La Stagione*
edito da U. Hoepli

NOTE

1) Cf. Op. cit., p. 187.

2) « Le livre de lingerie, composé par maistre Dominique de Sera, Italien, enseignant le noble et gentil art de l'esguille pour besongner en tous points: utile et profitable à toutes dames et damoyselles, pour passer le temps et éuiter oysiveté. Nouvellement augmenté, et enrichi de plusieurs excelents et divers patrons, tant du point coupé, raiseau, que passement, de l'invention de Jean Cousin, peintre à Paris. » Paris, J. de Marnef et V.ve Cavellat, 1584, in-4.

3) Op. cit., p. 83.

4) Ho visto a Algeri dove la comunità israelitica è molto numerosa, delle signore ornate copiosissimamente di pizzi. Ivi le israelite hanno un costume semplice molto pittoresco.

5) Il Lefébure, Op. cit., p. 309, nota che la Spagna e il Portogallo trasmessero l'esercizio dei pizzi a alcuni paesi dell'America del Sud. E aggiunge che furono i portoghesi a insegnare alle donne di Ceylan e alle indiane d' Irarancore la fabbricazione dei pizzi a fusetto.

6) Il Séguin, Op. cit., p. 142, non ammette che il punto di Bruxelles siasi chiamato in Inghilterra *punto d'Inghilterra* e crede che a questo proposito siasi fatto una gran confusione. Ma il S. che ha inteso di rifare la storia dei pizzi *ab imis* sdegnando tuttociò che su di questi è stato scritto da autori a lui precedenti, parmi talvolta un contradittore un po' sistematico; così le sue opinioni non bisogna accettarle alla lettera tutte quante. Perciò su la questione del punto fiammingo detto d' Inghilterra mi attengo alla versione data dalla Bury Palliser – la autrice più bistrattata dal S. – e mi attengo a questa versione perchè la B. P., a tal proposito ha degli argomenti che la confutazione del S. non sfata.

7) Non è a delle signore cui debbo dire cos' è il tulle. Questo tulle avanti che si facesse a macchina si eseguiva a mano, a fusetti, e si usava così come era, senza fiori

nella guisa istessa di un pizzo fiorito. Fu di gran moda in Francia durante il regno di Luigi XVI e in Germania si eseguì prima che si eseguissero i pizzi ornati. La sua origine è ignorata, però vuolsi che il tulle siasi fabbricato prima che altrove nella città di cui porta il nome. Tulle, capoluogo della Corrèze, non è lungi da Aurillac. Però la fabbricazione di questo pizzo semplicissimo, ossia fondo di pizzo, non restò localizzata ma presto si diffuse oltre la Corrèze dove ora non si fabbrica più. La città di Tulle ha dato il nome non solo al tulle meccanico ma a un' infinità di tessuti diafani che portano accanto alla voce generica di tulle degli epiteti qualificativi come tulle di Bruxelles, tulle Malines, tulle *illusion*, tulle *point d'esprit*.

8) A Bruxelles e nei paesi circonvicini sotto il nome di *punto garza* si fabbrica anche una quantità straordinaria di pizzo a ago perfettamente lavorato.

9) Op. cit., p. 210.

10) Op. cit., p. 77.

11) Questo pizzo Valenciennes è dato dalla Bury Palliser come esempio di *punto genovese* (Cf. op. cit., p. 70); io lo restituisco a Valenciennes perchè gli appartiene legittima mente. Nell'opera della B. P. si trovano altre false attribuzioni.

12) V. la prima parte, pag. 76 e seg.

13) HAVARD, *Dictionnaire de l'Ameublement*, vol. II, voce: *Dentelle*.

14) Cfr. Op. cit., loc. cit. Il Lefébure accenna perfino la cifra di 8000; però contando, oltre le operaie della città d'Alençon, quelle dei dintorni. V. Op. cit., p. 236.

15) Op. cit., p. 180.

16) *Histoire du point d'Alençon*, Paris, 1886. Vedi anche PH. DE CHENNEVIÈRES, *Notes d'un compilateur pour servir à l'histoire du point de France*, dove si parla di importanti cambiamenti fatti nella lavorazione del punto d'Alençon perchè non fosse una imitazione troppo letterale del punto di Venezia.

17) S. BLONDEL nel suo ricco volume *L'Art intime et le Goût en France* (Paris, 1844, p. 292) dice che il pizzo d'Alençon si disse *punto di Francia* fino al 1790, ma l'A. non dice dove ha tolto questa notizia se da ricerche altrui o da ricerche personali e da quali ricerche.

18) Cfr. M.me DESPIERRES, Op. cit., p. 95.

19) La manifattura di Chantilly aveva una estensione straordinaria; — si spingeva da una parte sino alle porte di Parigi e fino quasi a Senlis dall'altra.

20) I pizzi neri si fanno bene anche nel Belgio, a Grammont.

21) Il *punto di Francia* sul principio del XVIII secolo per certe modificazioni che subì dette luogo al *punto di Sedan*. Su questo punto v. LÉFEBURE, Op. cit., p. 227.

22) Sui primi del secolo XVII un vescovo d'Exeter in un'omelia violentissima, minacciò dell' inferno non solo chi fabbricava i pizzi, ma anche quelli che li inventarono. In verità i primi avrebber potuto tremare davanti questa terribil minaccia, ma i secondi....

23) Non è cosa superflua il notare che in Germania, come da noi, si pubblicavano in antico numerose raccolte di modelli per pizzi. La più importante è quella pubblicata a Ausburgo nel 1534 sul cui frontispizio leggesi:

Ain New Formbüchlin bin ich gnandt
Allen Künstlern noch vnbekandt
Sih mich (lieber Kauffer) recht an ecc.

Gedruckt in Augspurg, durch Johan Schartzemberger, formschneyder, 1534, in-8 obl.

24) Hammont è 'l nome dell'operaio di Nottingham che fu 'l primo a fabbricare il tulle; Heathcoat fu quegli che perfezionò la invenzione e dette al tulle la importanza di una industria definitivamente organizzata. Il pizzo meccanico si deve però ai francesi Jacquard e Ferguson.

25) Il Belgio fabbrica due specie di tulle, il *tulle di Bruxelles* a maglia esagona che è il tulle sopraffino e quello detto *di Malines* a maglia rotonda meno solido del primo.

26) Op. cit., p. 313.

27) È stato calcolato che per ogni disegno di 10 centimetri un' operaia può fare perfino 52,000 evoluzioni; che è quanto dire circa 80 movimenti per minuto.

I GIOIELLI

I. - Oreficeria e Gioielleria.
Antichità dei gioielli.
I gioielli ornarono prima gli uomini e dopo le donne.
Quali sono stati i primi gioielli.
L' anello traverso la storia.
Gioielli egiziani.
Gioielli assiri e persiani.
Confronto tra i gioielli egiziani e quelli assiri.
Gioielli fenici.
Gioielli greci e italo-greci.
Glittica greca e glittici greci.
Nielli greci e filigrana greca.
Gioielli indiani.
Gioielli etruschi.
La *Bulla* miracolosa.
Le *granulazioni* etrusche.
Gioielli romani.
Pietre false a Roma; loro smercio.
Gioielli bisantini.
Anelli cristiani.
L' arte delle *perle false* a Venezia; sua diffusione.
La specializzazione nei lavori di lusso.
Il corallo genovese e Fazio degli Uberti.
Filigrana medieva.
Medioevo e Rinascimento.

A ELLA, LETTRICE MIA, PENsato mai all' origine dei gioielli che ama tanto? La origine dei gioielli risale alla antichità più lontana e la storia di essi si svolge parallela a quella del lusso. Per questo è facile ammettere che gli ornamenti preziosi fatti d'oro e di pietre debbono avere goduto le simpatie dell' Oriente; — di quell' Oriente che ha spinto i nostri paesi occidentali sulla via della civiltà e i cui sfarzi, nella vita pubblica e privata, non sono ignoti a alcuno. Io qui, mi occuperò soltanto della storia dei gioielli; [1] e se nel trattar di questa storia dovrò toccare quella dell' oreficeria cercherò di limitarmi a osservazioni sommarie le quali servano di mezzo alla più chiara esposizione della storia della gioielleria; non altro. Perchè un conto è la gioielleria un conto è l' oreficeria. La gioielleria è arte

tutta intima cioè volta all'ornamento della persona e l'oreficeria è arte volta invece alla decorazione della casa; vale a dire è arte che appartiene alla parte mobiliare dell'abitazione. Delle due è più antica, naturalmente, la gioielleria. L'uomo preistorico e l'uomo selvaggio si sono ornati di vezzi e di braccialetti come Lei, signora, si orna; e così volendo indagare l'origine della gioielleria bisogna spingerci fino a' remotissimi tempi della preistoria. Chè è falso il credere, come qualcuno ha creduto, che sia impossibile di scrivere la storia della gioielleria per la mancanza di gioielli antichi. Anzi: i gioielli, coi vasi, sono i soli testimoni della vita de' popoli più lontani. Le costruzioni sono state distrutte dal tempo, gli utensili in legno, le pelli, le stoffe, con le ceneri umane sono ritornate alla madre terra; le armi stesse sono state disperse, ma i gioielli no; — perchè formavano parte del culto de' morti, di questa religione universale alla quale i nostri studiosi di cose antiche han recato e van recando continue offese per appagare la curiosità della scienza. Noi siamo in-

Uomo selvaggio ornato di vezzo

fatti de' profanatori rispetto ai popoli antichi; rispetto agli Egizi, agli Assiri, ai Fenici. L'Egitto, l'Assiria, la Fenicia ecco i paesi che fanno capo storicamente a qualsivoglia ramo d'industria artistica e che bisogna studiare volendo iniziarsi nella conoscenza della storia dell'arte nei metalli preziosi.

Ma aspettiamo a parlarne.

Poichè prima di entrare a indagare vicende storiche particolari è ben sapere che 'l sesso forte da principio riserbò verisimilmente per sè il privilegio de' gioielli. L'uomo intendeva essere e rimanere superiore in ogni cosa alla donna sì come il leone sovrastava, per la maestosa criniera, alla leonessa, e 'l maschio de' volatili vinceva la compagna del nido per soavità di canto e sfarzo di colori. L'esclusione, pertanto, della donna dalla festa de' gioielli segna l'epoca più tenebrosa della intelligenza. La donna, condannata a dure opere servili, dovette sottostare per molto tempo alla inumana prepotenza dell'uomo. Il quale entrò nella vita del sentimento e della gentilezza solo allorquando fe' parte alla donna delle sue gioie e le dette il modo di apparire ornata e galante al suo conspetto.

Ma per giungere a questo deve esser passato parecchio tempo; — sì come molte generazioni debbono essere sparite di sulla faccia del globo prima che dall'età dei cerchi laminati a colpi di sasso, si giungesse, traverso una serie interminabile di tentativi e di casi fortunati, all'arte di fonder metalli.

Le primitive forme dei gioielli forse sono state quelle le quali si potevano facilmente adattare alle parti più tondeggianti del corpo; al capo, al collo, alle braccia, ai polsi; per ciò credo che il primato della linea curva sulla retta sia, in ciò,

indiscutibile. I cerchi, le collane d'ogni sorta debbono aver precorso l'uso delle buccole e degli anelli, certo meno generalizzato di quello dei braccialetti. Il servo che Abramo mandò in Mesopotamia in cerca di una moglie per Isacco figliuol suo e di Sara, regalò a Rebecca — dice la Bibbia — una collana e due braccialetti d'oro. E gli anelli nasali sparirono dalle consuetudini delle tribù selvaggie appena la luce della civiltà cominciò a albeggiare fra loro.[2] È singolare come le buccole invece rimasero allora e poi inviolabili; tranne in un certo tempo del medioevo in cui andarono in disuso; per quanto l'uso così dell'anello nasale come delle buccole obblighi a un sacrificio al quale oggi non si piegano tutti. Nè molto tardi i lunghi capelli della donna, gloria del sesso gentile, debbono aver promosso le cure amorose de' pettini e 'l lenocinio degli aghi e delle spille. Anzi: le spille furono molto in uso tra gli antichi; più in uso d'ora; perchè le usarono anche gli uomini i quali si facevano crescere i capelli come le donne. Gli Ateniesi, p. es., avevano l'uso di portare ne' capelli una cicala d'oro in segno della loro origine autoctona; e portavano questa cicala perchè credevano che cotal insetto fosse stato direttamente generato dalla terra. Essi abbandonarono questo costume verso le guerre nordiche.[3]

I GIOIELLI, in origine, furono destinati all'ornamento personale; col tempo acquistarono carattere religioso, militare, politico, divennero emblemi feudali e araldici, si tras-

formarono in diademi, in tessere ospitali, in doni votivi, in amuleti contro il danno dei maligni e contro la bieca potenza di geni avversi alla felicità del talamo, delle persone, della patria. Il tempo, poi, fe' perdere, a poco per volta, non del tutto ma in gran parte, ogni significato a' gioielli. L'anello sopratutto mantenne il privilegio di essere a un tempo ornamento e simbolo. E tuttodì è affermazione di nobili sentimenti; — sentimenti di fede, di amore, di dignità.

Non so se questo privilegio derivi, come vorrebbe il Castelli,[4] dalla nobiltà singolare delle dita, strumenti sagaci dell'attività umana che l'anello orna. Comunque sia, l'anello è il gioiello che ha la storia più interessante e più onorata di qualsivoglia altro ornamento d'oro e di pietre.

Ornante fino da tempo immemorabile il dito de' forti e dei potenti, l'anello è stato circondato di gloria infinita. Gli uomini gli hanno attribuito meriti e virtù prodigiose le quali ne consacrano la sua supremazia al conspetto degli altri gioielli. Tant' è vero che l'anello entra in fatti storici come forma vitale e profondamente significativa.

Giove mette nel dito di Prometeo un anello di ferro in segno della sua estrema autorità sopra di lui.

Faraone dà un anello d'oro a Giuseppe nel proclamarlo suo primo ministro.

Assuero per onorare il protetto di Ester, lo copre della sua clamide e in dito gli mette il suo anello.

Alessandro il Grande per designare il suo successore prima di morire gli invia il suo anello.

Tarquinio Prisco volendo umiliare i vinti Etruschi li priva

di portar l'anello in dito — ornamento nobiliare di razza del quale andavano tanto superbi.

I senatori romani, come segno di dignità, portano l'anello di ferro che poi sostituiscono con quello d'oro. I Romani poi hanno un vero e profondissimo culto all'anello e gli attribuiscono dei privilegi così nobili come a cosa divina.

I primi cristiani tengono in dito un anello sul quale è inciso il monogramma ☧ che significa *Christus Redemptor* o qualche altro simbolo della lor fede.

Anello da sposi
Museo di South-Kensington, Londra)

Nel medioevo all'anello si associano idee di potenza, di dignità che le superstizioni pagane non conoscevano.

Ma fra tutti i simboli, fra tutte le allegorie e le superstizioni associate all'idea dell'anello mi sembra sapientissima la costumanza dei Greci e dei Romani [5] (in ciò forse ammaestrati da popolazioni orientali) che negli anelli d'oro incastonavano sovente in vece di gemme stellanti un pezzo di calamita a rappresentare che la donna nella casa e nella società può e dev' essere il centro di attrazione di tutto quanto è di più nobile e gentile e superiore a qualsivoglia volgarità intellettuale e morale.

Nè il significato che oggi si dà all'anello è poco sapiente e gentile. Vo' dire il significato che si dà all'anello nuziale il quale, non ornato mai di fregi e di pietre, nella sua schiettezza e semplicità è felice presagio di affetto, di concordia e costanza inalterabile. Per questo in certi paesi dell'Italia chiamano l'anello nuziale *la fede* e nel veneto la *vera*. E *vera* è parola slava che vale precisamente *fede*. [6]

Veniamo a parlare dell' Egitto.

Accennai l' Egitto, l'Assiria, la Fenicia e dissi che questi sono i paesi cui bisogna far capo, storicamente, noi indagatori della storia delle industrie artistiche.

Difatti si trovano in Egitto i saggi più antichi di gioielleria artistica. Questi saggi non sono soltanto testimoniati da monumenti scultorici o pittorici o epigrafici, ma sì da gioielli veri che, traverso le vicende de' secoli, sono giunti miracolosamente fino a noi. Però abbiamo anche delle testimonianze, dirò così, scritte. Fra queste noterò quella dell' esposizione di Parigi del 1878. Ivi in una sala del Trocadero fu esposta una pittura egizia composta di nani intenti a lavorar collane e a preparar metalli. Sopra di essi una iscrizione geroglifica fu letta così: *soffiano per fonder l' oro nei crogiuoli.* Questo monumento non ha meno di seimila anni e ne insegna che gli orafi assiri, fenici, greci e etruschi furono i continuatori delle tradizioni egiziane tanto nella tecnica quanto nella riproduzione di alcuni tipi artistici.

È assai noto che come in generale era semplice e modesto il vestir degli Egizi, così altrettanto abbondava di preziosi e galanti ornamenti nei quali più che la ricchezza della materia v' era sfoggio di buon gusto e una varietà indescrivibile di forme. Uomini e donne, benchè i primi in modo più modesto delle seconde, avean costume in Egitto di ornarsi di gioielli. Talune volte si veggono sui bassorilievi giovinette illustri nude in tutta la persona ma riccamente

ornate di gioie al collo, alle braccia, alla cintura. E questi gioielli non erano sempre d'oro; i vetri, la porcellana, gli smalti di vivissimi colori, erano usati per far collane, braccialetti, medaglioni.

A sfogliare le raccolte di disegni di cose egizie, come il Rosellini,[7] il Wilkinson[8] o la recente storia del Perrot e del Chipiez[9] si vedono spesso ornate le figure di ampie collane a strisce colorite. Quelle ampie collane che potrebbero credersi di tessuto sono di pietre e smalti vivacissimi ben combinati e formano il gioiello egiziano per eccellenza.

Le collane dei re e dei grandi in Egitto, erano sì ampie che dal giro del collo coprivano la maggior parte del petto. Il Rosellini[10] notava che probabilmente la forma di queste collane stabiliva la distinzione del grado e della dignità delle persone e così cambiando forma cambiavano nome. In queste collane erano infilzati anche dei simboli o emblemi di varie deità e delle figure di carattere geroglifico; perciò una collana aveva anche un significato scritto come hanno gli anelli o i medaglioni che si costumano oggi con su « Ricordo, » un nome o altro. E credo che molti di quelli amuleti (detti da noi amuleti egizi) che si trovano in abbondanza nei nostri musei fossero parte originariamente delle collane di cui parlo. Infatti spesso sono bucati in cima o hanno l'anelletto.[11]

Dopo le collane fu un vero amore in Egitto ai braccialetti che donne e uomini portavano a due a due ai polsi, alle braccia e ai malleoli. Il loro nome egizio era *menofre*. Naturalmente le donne ne facevano uso più degli uomini. Questi braccialetti si eseguivano di molte materie; come oro, argento, ferro, bronzo, smalto di vario colore,

avorio, corno e perfino si facevano di pelle e palma tessuta con o senza pietre preziose. Dove poi la materia era vile l'alto pregio dell'arte nobilitava la materia e dava pregio all'oggetto. Ecco il merito principale del popolo egiziano che seppe brillantemente precorrere le grazie della Grecia.

Venendo ai gioielli secondari noterò la bellezza dei pettoràli egizi; — gioielli mortuari i quali in Egitto avevano questo nome perchè ornavano il petto. (Non l'ho ancor detto, perchè tutti lo sanno: gli Egiziani seppellivano i morti coi gioielli da essi amati di più; — e questi gioielli si sono trovati alcune volte indosso alle mummie e alcune altre disposti in eleganti cassette dentro i sepolcri). Di uno di questi pettoràli, stato trovato nella tomba di Kha-em-nas figlio di Ramses II ora al Louvre, dà la seguente descrizione il Perret nel *Catalogue de la Salle historique* al Louvre: « Bijou en forme de naos, dans lequel sont superposés un vautour et un uraeus; au-dessus d'eux plane un épervier aux ailes éployées tenant dans ses serres le sceau, emblème d'éternité. Au-dessous de la frise du naos est gravé la cartouche-prénom de Ramsès II. Deux *tat* sont placés aux angles inférieurs du cadre. » Ho voluto ricopiare la descrizione di questo pettoràle perchè, nella complicazione delle cose che lo formano, chi legge abbia un'idea della ricchezza del gioiello di cui parlo.

— E gli anelli? e le buccole?

Anche gli anelli e le buccole furono oggetto di cure attente in Egitto. Poichè tanto gli anelli quanto gli orecchini erano usati dagli uomini e dalle donne. Gli uomini però usavano le buccole raramente, ma si ha la più assoluta certezza, che talvolta le mettevano. Il museo egizio di Firenze è ricco

di anelli egiziani; i quali si facevano d'oro, di pietre dure e spessissimo allo stampo in terra verniciata e di smalto turchino. Di forme svariatissime, essi erano fregiati sovente del nome di un dio specialmente di Ammone e di Phatah.

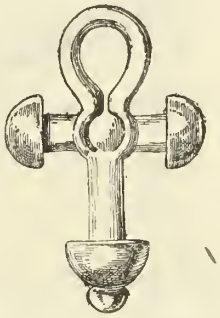
Le buccole poi par che non fossero tenute in gran conto dagli Egiziani. Lo affermò recentemente il Fontenay nel suo libro che avrò occasione di citare ancora; e io ho verificato sui disegni dei bassorilievi che l'affermazione del Fontenay non è inesatta. Si ritiene, anzi, che l'uso delle buccole in Egitto non si sia generalizzato fin verso gli ultimi anni della monarchia.

Di gioielli egizi sono ricche varie collezioni italiane e straniere. Il Castellani, finissimo conoscitore, dice di aver veduto dei gioielli egizi bellissimi nella collezione della Società storica di Nuova York in America. « Questi gioielli, egli scrive,[12] sono per lo più d'oro pallido per lega d'argento, specialmente quelli antichissimi; e rappresentano rane, alligatori, oche, mosche, nilometri, occhi umani, scarabei alati usati a modo di buccole, ovvero appesi a catene ammagliate, tonde e pieghevolissime come quella che chiamano *etrusca* perchè una bellissima fu trovata nella tomba Regulini-Galassi a Cervetri in Etruria. » Il Castellani non rilevò ivi che gli Egizi i quali si distinsero così nei lavori di vetro da poter esser confrontati a' Veneziani del sedicesimo secolo, eseguirono eziandio dei gioielli in porcellana, di una porcellana detta generalmente egiziana che 'l Perrot vorrebbe detta *faïence égyptienne*.[13] Il Rosellini la chiama terra verniciata.

Caratteristica da non dimenticarsi: i gioiellieri egizi ebbero il gusto del colore; tantochè non si può aver un' idea giusta de' loro gioielli se non per via di tavole colorite. In Egitto questo gusto del colore non era limitato agli oggetti di gioielleria; tutto in questo bel paese era colore; e color vivo e tagliente; — dai monumenti dell' architettura alle cose più volgari dell' uso.

Dopo quanto ho scritto una domanda potrebbe essermi rivolta.

— Chi sono stati i maestri degli Egiziani nel lavorar metalli e montar pietre? Gli Egiziani ci si mostrano valenti in questo esercizio. Chi li messe nella via per giungere a tanta eccellenza?



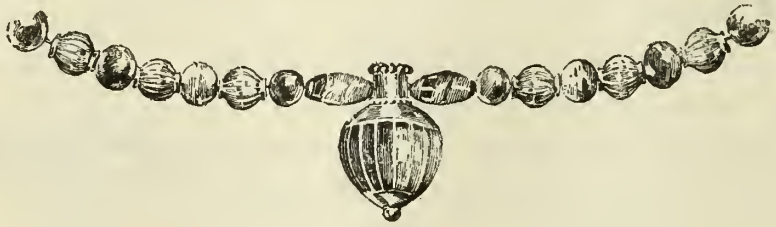
Buccola assira

Risposta difficile. A dire che gli Egiziani delle prime dinastie conoscevano già i metalli si dice cosa vera e molto interessante e ci si spinge molto in giù sul cammino dei secoli.

Gli egittologi assicurano che la voce la quale designa l'oro appare in antichissime inscrizioni dell' Egitto; ma al di là nessun sa nulla.

Venendo all'Assiria per quanto si siano trovati pochi oggetti d'oro e argento sino a oggi[14] non si può dubitare che gli orefici assiri non sapessero lavorare i metalli

preziosi. A giudicare dai molti oggetti di bronzo a uso d'ornamento personale che gli Assiri ci han tramandato bisogna dire che anche il popolo assiro amasse i gioielli e li componesse con qualche garbo. Nei bassorilievi assiri non è infrequente trovar delle figure ornate di gioielli. Dall'esame di questi bassorilievi si deduce fra altro che in Assiria non era infrequente l'uso delle buccole negli uomini. Al Louvre vedesi un bassorilievo rappresentante Sargone davanti l'albero sacro con le buccole agli orecchi.[15] Le buccole ed anche i braccialetti nell'acconciatura maschile si trovano in altri



Collana fenicia

bassorilievi del Louvre stati ripubblicati recentemente dal Perrot e dal Chipiez[16] e dal Planat nella Enciclopedia da lui diretta.[17]

I gioielli assiri più antichi, oggi conosciuti, sono quelli che vennero raccolti nelle tombe di Warka. Le loro forme non sono molto galanti e si distinguono per una certa gravità e soverchia semplicità la quale si adatta male, in generale, a ornamenti d'oro e pietre preziose.

Nell'oreficeria e gioielleria assira non vi è il complesso di forme geniali e delicate caratteristico all'oreficeria e gioielleria fenicia. Su questo punto la Fenicia vince anche l'Egitto. I gioielli egiziani hanno un aspetto maestoso e sono note-

voli per la loro gravità signorile e notevoli per la ricchezza della materia; ma in generale, i gioielli egiziani son sempre un po' gravi e troppo massicci tanto da far credere che venissero disegnati sovente dagli architetti soliti a aver che far colla pietra e non coll'oro. La gioielleria assira poi è ancora più grave dell'egiziana. Nobile e ricca, ha vivezza simpatica di colori, ma raramente ha la galanteria e finezza che si conviene a oggetti d' ornamento e di lusso. Si ritiene che gli Assiri non abbiano fatto tanto uso de' gioielli quanto gli Egiziani. Gli Assiri somigliano i Persiani i quali usarono la collana come gli Egizi, però di un filo solo; e usarono le buccole fatte a pera o a semplice anello come gli Assiri e forse meno raramente degli Egiziani a giudicare dai bassorilievi. [18] Ivi si veggono ornati di vezzo e di buccole uomini, e principalmente regnanti e soldati, i quali usavano portare anche una cintura fatta come la collana di un sol filo di pietre tonde. [19] I Persiani costumavano, almeno pei re, di ornare gli abiti con pietre preziose come i nostri principi di Bisanzio.[20] Ma già fra i popoli antichi solo i Fenici possono competere cogli Egiziani nell'arte della gioielleria. E i Fenici si sono inspirati evidentemente dall'Egitto più ancora che dall'Assiria. Senonchè il gioielliere fenicio affinò così le forme della sua gioielleria da far dimenticare la sua origine. Onde si è potuto dire, ragionevolmente, che progredendo sopra gli Egiziani nell'industria dei lavori in metallo, il gioielliere fenicio conosceva tutti i segreti dell'arte sua.

Buccola trovata a Rodi

Nei gioielli fenici venne impiegato quasi esclusivamente

l'ornamento geometrico e vegetale; di rado vi venne rappresentata la figura e quelle poche volte vi ebbe importanza affatto secondaria. Non c'è da stupirsi di ciò. I Fenici non sentirono la poesia della figura umana. Difatti essi non ebbero scultura, si può dire; per questo son rari i gioielli fenici con delle testine o delle statuette. Tuttavia a malgrado di que-

Collana d'oro e di vetri azzurri - Lavoro italo-greco

sto sacrificio forzato il gioielliere fenicio non si trovò punto sospinto a una inferiorità la quale poteva umiliarlo al conspetto della storia; perchè coll'agile fantasia e coll'abilità della mano seppe far dimenticare di non avere a sua disposizione un elemento il quale avrebbe potuto accrescere la varietà delle sue composizioni.

Nello sfogliare una raccolta di gioielli fenici fa impressione davvero a veder che oggi si usano ancora le forme

di gioielli che questo popolo, tanti secoli addietro usava; e riviene alla memoria il pensiero di Fausto, niente passa traverso l'umano cervello che non sia passato prima traverso il cervello di altri.

Insomma nelle cose di gioielleria tanto per il disegno quanto per la fattura noi siamo figli di questi antichissimi popoli orientali; di questi Egiziani, di questi Assiri, di questi Fenici i quali,

Collana greca

attivi e ingegnosi più d'ogni altro popolo dell'antichità, seppero diffondere le delizie delle loro industrie e prima fra tutte quelle della gioielleria. Però non bisogna dimenticare mai che i Fenici furono perfezionatori e diffonditori di una serie di forme delle quali l'Egitto avea fatto continuo uso. Onde la bravura del gioielliere fenicio ha la sua origine nell'officina del gioielliere egiziano. Tanto vero che nelle tombe assiro-fenicie e egizio-fenicie di Cipro, di Rodi e di Sardegna si son trovati gioielli di pretto stile egiziano.

La influenza egiziana è evidente eziandio nei gioielli italo-greci, etruschi e greci; — ed è una influenza meno pallida di quello che potrebbe credersi; tanto più se si considera nelle sue forme affinate dalla civiltà fenicia. Perchè si fa presto a dire, come tutti dicono, che i gioielli della Grecia sono meravigliosi e quelli della Magna Grecia non sono meno meravigliosi; e si fa presto a ripetere che opere di sì bel disegno e di fattura sì delicata poteano esser frutto soltanto del popolo il quale ebbe la più perfetta visione d'ogni forma di bellezza. Ma se di fronte a questi giudizi che formano uno dei tanti luoghi comuni della nostra cultura mettiamo i fatti, allora è facile convenire che la supremazia del gioielliere greco sul fenicio non ha quella alta importanza che generalmente le si attribuisce.

I Greci fecero molto uso dei gioielli. Omero nomina un Efesto e lo dice fabbricatore eccellente di anelli e spilloni e narra che i Proci cercavano di cattivarsi il favore di Penelope con monili d'oro, con buccole vezzi e collane.[21)]

Amante dell'ornamento — di un ornamento sobrio — la donna greca si ornò i bracci e i polsi di begli anelli dei quali amò pure di ornare superbamente la parte della gamba sopra i malleoli, come si vede in una statua di Afrodite nella Gliptoteca di Monaco. I braccialetti e gli anelli di cui la

donna greca si serviva, sopratutto per ornamento delle gambe, avean per lo più la forma di serpenti; — forma molto comune ai braccialetti antichi.

Genericamente parlando i gioielli greci non si facevano mai molto ricchi. La loro distinzione stava sempre in una nobile semplicità. E quando non erano formati di leggiadre combinazioni ornamentali in oro, erano arricchiti di pietre e gemme figurate a incavo o a rilievo lavorate con suprema maestria.

Quest' arte di lavorar le pietre detta *glyptica* è fra le arti che più onorano il genio dei Greci. La glyptica, o glittica come abitualmente si chiama, potrebbe dirsi la miniatura della scultura; e si fa or incidendo le figure sopra le pietre, or lavorando in rilievo queste medesime figure. La origine di quest' arte è molto lontana. Secondo il Labarte i primi a lavorare le pietre al modo che ho detto, furono gli Egiziani.[22] Intorno all'antichità delle pietre incise presso i Greci non si hanno dati certi; a ogni modo sembra che sia posteriore all' età omerica per la ragione che 'l lavoro di queste pietre richiede strumenti più duri di quelli conosciuti dalla remota antichità greca.

Le pietre che i Greci usavano più comunemente erano: l'agata, la calcedonia, la cornalina, l'onice, il diaspro e quando le intagliavano, facendole servire a uso di sigillo, le dicevano con voce greca gemme ἀνύγλυφα che i Latini tradussero così: *gemmae sculptae*, *exculptae* o *intagliate;* quando poi le lavoravano a rilievo allora doventavano le gemme ἔκτυπα, pei Latini *gemmae caelatae*, per noi *cammei*. Le gemme lavorate a questo modo erano incastonate dentro anelli; e, se un po' grandette,

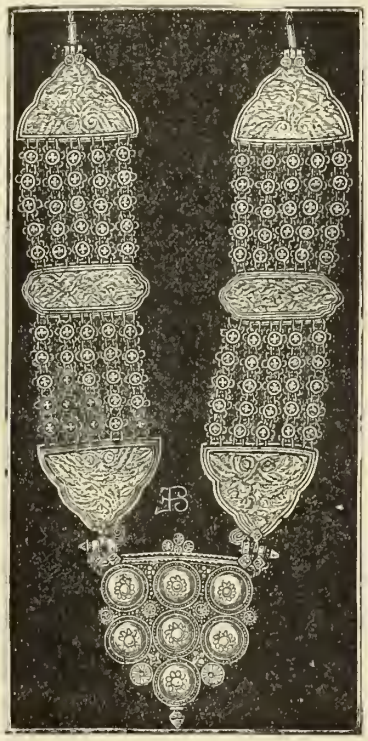
in fermagli, in cinture, in collane e perfino dentro le armi di parata e nei vasellami di lusso e negli strumenti musicali. Fra gli incisori greci di pietre e gemme fu sovra ogni altro eccellente Pirgotele il quale insieme con Apelle e Lisippo divise la prerogativa di figurare il volto di Alessandro. Egli rappresentava meglio d'ogni altro sulla piccola superficie di una gemma non solo ritratti o emblemi ma composi-

Collana indiana

zioni varie e numerose con correttezza di disegno e gusto d'arte.

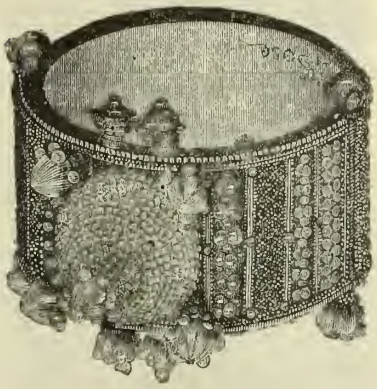
In Grecia divennero cotanto in moda le gemme lavorate che si riescì anche a imitarle col vetro colorito. Nei nostri musei abbiamo saggi numerosi di queste antiche paste di vetro che al dir di Plinio formavano una delle più lucrose fra le industrie ingannatrici della Grecia.[23] Una florida scuola di glittica fioriva a Centuripe, città siciliana celebre anche per un tempio antico detto Casa di Corradino.

Parlato della glittica parliamo del niello; altro lavoro in cui il gioielliere greco si distinse molto. Il niello si fa sopra l'oro l'argento o altro metallo con bulino i cui tratti si lasciano vuoti, ovverosia, si riempiono con mistura d'argento, di rame o piombo. Si osservi però che l'arte di unir metalli a metalli nelle opere di oreficeria e ne' gioielli è ancor più antica dei Greci;[24] la conoscevano gli Egiziani e la praticavano fino da tempi lontanissimi i Persiani che, in sèguito, nell'arte di incrostar l'oro e l'argento su l'acciaio acquistarono solennissima celebrità.[25] Ciò nondimeno la voce moderna niello ha la sua origine in una voce latina *nigellum*, — e anche i Latini conoscevano il niello — e traverso anche il medioevo la voce colle pratiche dell'arte non fu mai dimenticata. Infatti nell'opera *Diversarum artium schedula*,[26] del dotto e pio monaco Teofilo, che 'l Guichard nella edizione francese del 1843 attribuisce al XII o XIII secolo e altri vogliono dell'XI secolo, si parla del niello non meno per-



Collana indiana

spicuamente di quello che alcuni secoli dopo il Cellini ne scriveva nei suoi *Trattati*. Ciò significa che anche nel medioevo si conosceva questa pratica così come e' si conosceva in Grecia dove non ebbe però la importanza della glittica. In Grecia si conosceva eziandio la filigrana della quale, come della glittica, i Greci aveano ricevuto i primi insegnamenti dall'Oriente per trasmetterli alle colonie greche d'Italia, cioè: alla Magna Grecia — dato che questa non abbia avuto, come crede qualcuno, la rigogliosa sua fioritura artistica indipendentemente da ogni influenza greca. Certo è che nella gioielleria la Magna Grecia assorse a un notevole grado di sviluppo sia come delicatezza di gusto, sia come eccellenza di lavoro; e'l gabinetto degli Antichi a Vienna, il Louvre a Parigi e'l museo di Napoli ornati di saggi bellissimi di gioielleria italo-greca, lo dimostrano.



Braccialetto indiano

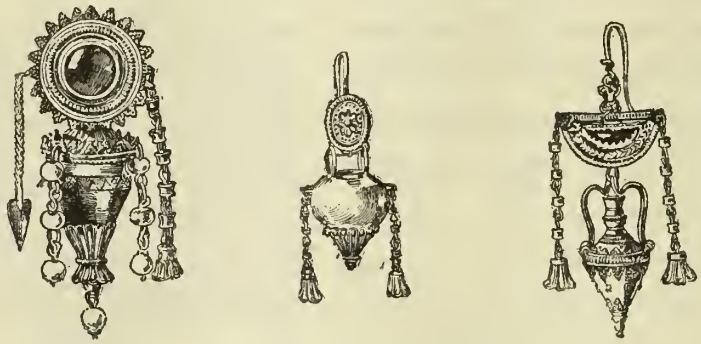
PRIMA di dirigere il pensiero su l'arte degli Etruschi vorrei richiamare l'attenzione della lettrice sopra alcuni tipi singolarissimi di gioielleria indiana. L'India è stata un centro di civiltà e ha prodotto nei secoli passati, e produce tuttodì, de' bellissimi gioielli. Fra quelli che mi sono potuto procurare per pubblicarli (gli originali sono a Londra nel

museo di Kensington) le collane offrono molti punti di combaciamento col gusto de' gioielli greci. Nè di questo fatto nessuno può farsi meraviglia una volta che rammenti la influenza che devono avere esercitata, sopra l'arte dell'India, le conquiste di Alessandro il Grande. Il braccialetto invece col suo aspetto sontuoso e col suo carattere indigeno si aggruppa a un genere di gioielleria affatto indiana piena di smalti translucidi a vivissimi colori e tra loro tanto felicemente armonizzati da far venire in mente la vaghezza policroma degli scialli di Caschemir. Questo genere di gioielleria indiana si distingue eziandio per un uso assai considerevole di perle, rubini, smeraldi, zaffiri e di certi diamanti piatti oggi detti in commercio *lustri d'India.*

Eccomi agli Etruschi.

Gli Etruschi, uomini e donne, amavano ornarsi di gioielli; da questo lusso erano seguìti nella sepoltura come gli Egizi e gli Assiri. Perocchè in Etruria v'era il costume di chiudere nella tomba de' morti tutto quello che questi aveano amato di più in vita. Così nelle tombe etrusche si è trovato un' infinità di oggetti preziosi. Il più comune è una certa collana a piccole sfere d'oro, d'argento e di bronzo dette *bulle.* Queste bulle vuote e fatte di due pezzi stagnati erano abitualissime in Etruria e erano portate a' braccialetti o alle catenelle d'una collana. Era raro che un Etrusco non avesse la sua bulla. Il costume dall'Etruria passò a Roma. Ma a Roma fu limitato l'uso della

bulla ai ragazzi e ai trionfatori. Dentro la bulla si mettevano gli amuleti in forma di qualsiasi prodotto minerale, vegetale o animale. E questi amuleti, per la credulità antica, si reputavano atti a premunire da ogni sorta di malìe. Per es., la testa di un pipistrello procurava il sonno agli insonni, l'ovo di un serpente non ricordo quale virtù speciale avesse. Queste virtù miracolose si estendevano alle pietre preziose. Così l'agata oltre a essere un preservativo dall' appinzatura dei



Buccole etrusche

ragni e degli scorpioni liberava dalle tempeste; il diamante cacciava la melanconia; l'ametista liberava dal bere sostanze dannose e in certi casi era augurio o mezzo di facile ingresso presso i principi e così via. Nè tanta ingenuità ci deve meravigliare perchè anche noi abbiamo i nostri amuleti. Senza andare nell'Asia e precisamente nell'India dove le donne maritate usano portare il *talì*, una figuretta di divinità fecondatrice, nell' Italia meridionale son molti quelli che credono alla jettatura (e ci credono anche delle persone non volgari) e portano in tasca o 'l corno di corallo o 'l pesciolino di madreperla alla catena dell' orologio per scacciarla.

Sul conto della jettatura chi sa quante salaci storielline ci potrebbe narrare il Pitré.

Collana etrusca (*Collezione Campana*)

Dopo la bulla il gioiello che gli Etruschi amarono di più, a quanto pare, fu la catena. Gli Etruschi ebbero catene d'ogni

Maschera di fauno - Lavoro etrusco granulato

sorta; di tutte le forme e misure; — a treccia doppia, tripla, tempestate di pietre, arricchite di ciondoli e ordinate per l'or-

namento d'ogni parte del corpo: il collo, le spalle, il petto. Amanti della ricchezza, gli Etruschi volevano gioielli abbondanti d'oro e di pietre; questo genericamente parlando. Perchè negli scavi fatti a Cere, a Corneto, a Vulci, a Tarquinia si scoprirono dei gioielli etruschi di finezza estrema; tantochè v'ha chi vorrebbe attribuire a artisti greci i migliori fra questi gioielli.[27] E credo a torto.

Ho accennato soltanto due sorta di gioielli etruschi. Ma è inutile dire che le tombe accuratamente visitate offrirono allo studioso ogni sorta di gioielli. Così da queste tombe escirono una quantità infinita di fibule per tener ferme le vesti, di monili, di buccole, di braccialetti, di anelli, di vezzi, di diademi contesti a gigli in rilievo, a teste intessute di foglie d'edera e di lauro, a borchie splendide con ornamenti bruniti staccantisi sul fondo d'oro; — insomma escirono una infinità d'oggetti preziosi i quali onorano l'arte e l'ingegno del popolo etrusco, di questo popolo che avrebbe bisogno di un novo Champollion che ne disvelasse i misteri.

Bellissimi saggi di gioielleria etrusca si vedevano, prima che fosse dispersa, nella raccolta di Giampietro Campana e in quella di Alessandro Castellani a Roma e ora si veggono principalmente nel museo di Chiusi e in quello etrusco vaticano da noi; e all'estero nel museo del Louvre ornato di un *tesoretto* d'arredi funebri celebre fra gli studiosi di antichità italiche e parte della raccolta Campana. Questo tesoretto si compone di due fibule, una con una epigrafe etrusca, di tre anelli che doveano attorcigliarsi a spira intorno le dita e d'una collana di insuperabil finezza di cesello dove sono alcune testine d'ariete bellissime e due cariatidi simbo-

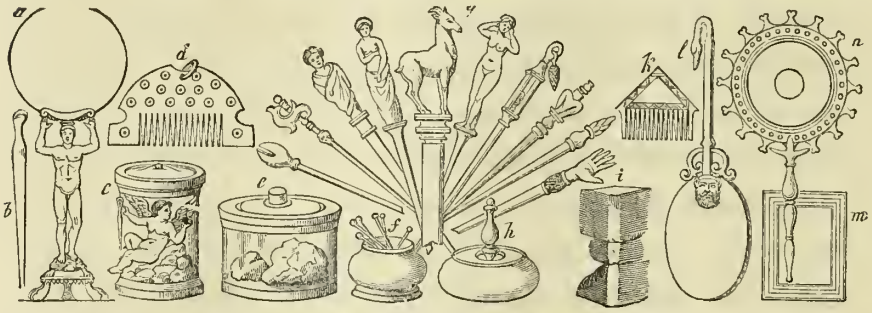
leggianti la Nemesi etrusca. Il P. Secchi scrivendo di questo insigne testimonio del valore etrusco nella gioielleria dice, che mostrato ai più valenti orefici di Roma li maravigliò talmente da far dire a vari di loro « che il lavoro era inimitabile e che innanzi ad esso cadevano di mano gli strumenti dell'arte. »[28]

Qui è tempo di far cenno a quel lavoro mirabile delle granulazioni onde molti gioielli etruschi vanno ornati. Si tratta di disegni ottenuti per via del congiungimento di granelli quasi impercettibili, quasi polvere d'oro, e congiunti con un' arte che maraviglia e sgomenta davvero tuttodì il pratico. Benvenuto Cellini che altezzosamente vantava sempre i suoi meriti, davanti alle granulazioni etrusche dovette riconoscere la propria inferiorità. A Clemente VII, che gli mostrava una collana d' oro, disse che gli Etruschi avean conseguito tal grado di eccellenza nel lavoro dei metalli che a mettersi in testa di gareggiar con loro era tempo e fatica sprecata. Il Castellani poi scrisse che gli Etruschi doveano aver qualche processo chimico o qualche segreto oggi ito perduto per unire gli impercettibili granelli ornanti molti loro gioielli.[29] Il Fontenay credette trovar questo segreto in ciò che gli antichi, secondo lui, avevano delle granulazioni naturali e i moderni no. I moderni hanno delle granulazioni artificiali, per conseguenza porose e spugnose. La differenza fra questo prodotto e quello purificato dalla natura, osservò il Fontenay, è quella che probabilmente sgomenta il gioielliere moderno.[30]

Gli Etruschi conobbero perfettamente anche la filigrana

e lo smalto che non era ignoto agli Egiziani al tempo dei Tolomei. Nel disegno della gioielleria etrusca si ripete spesso la forma dell'anfora in tutte le dimensioni; vi sono perfino delle collane tutte fatte di piccole anfore.

Roma che innestò la sua civiltà su quella etrusca, nella esecuzione dei propri gioielli seguì gli originali dell'Etruria. Com'è noto i Romani alla stessa guisa degli Etru-

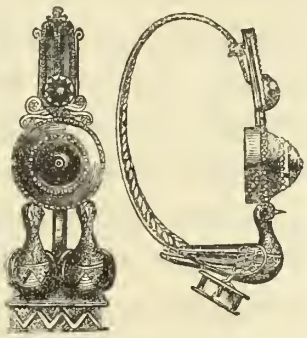


Gioielli e oggetti romani da toelette scavati a Pompei

a, specchio a mano; *b*, spillone da capelli; *c*, vasetto d'avorio; *d*, pettine; *e*, vasetto di vetro; *f*, barattolo unguentario; *g*, spilloni da capelli; *h*, barattolo unguentario; *i*, spazzole; *k*, pettine; *l*, specchio a mano; *m*, specchio da attaccare al muro; *n*, altro specchio a mano

schi amarono sempre l'ornamento dei gioielli. Anche avanti l'epoca delle grandi conquiste allorquando la città non era ancora inondata dalle ricchezze dell'Asia i gioielli erano a Roma in uso sì abbondante, che in certe occasioni le donne romane se n'ebbero a disfare per concorrere a afforzare il pubblico erario. Nè mancarono quindi a Roma le leggi suntuarie sui gioielli. Durante la seconda guerra punica la legge Oppia proibiva alle donne di portare più di una mezza oncia d'oro. Ma sotto l'impero, nell'epoca dei maggiori splen-

dori, le donne romane si caricavano siffattamente di gioielli nelle braccia, nelle dita, al collo, agli orecchi che di più non potevano. S'ornavano perfino i fianchi d'oro e di pietre — dice Plinio — servendosi di lunghe catene cui facean prendere de' singolari serpeggiamenti. (L'uso è etrusco; — si ricordi). C'è da immaginare il costo di queste catene. Già, al valore venale, a Roma, si dava molta importanza: — *materiam superat opus*. Cesare regalò alla madre di Marco Bruto una perla che era costata sei milioni di sesterzi (più di 1,631,000 franchi).


Buccole romane

Va notato ora che i Romani facevano bene le perle false e in generale tutte le pietre false. Plinio dice[31] che del vetro *obsidiano*[32] di vari colori, a Roma si facevano gemme per anelli, e assicura che questi vetri imitavano perfettamente il bianco, il giacinto, il zaffiro e tutti gli altri colori. Però si fecero a Roma anche de' gioielli di semplice vetro. Nel capitolo sopra i vetri offro una tavola con due uccelletti di vetro leggerissimi i quali sono romani e servivano d'ornamento pei capelli opportunamente montati.

Anello romano (profilo)

A Roma le pietre false non si vendevano sempre come tali, spesso accadeva il rovescio; il falso si dava per vero. Plinio constatando questo fatto, mostra che a Roma le pietre false vendute per vere formavano una delle sorgenti più vive di frode a' danni del pubblico. Da certi libri si imparava il

modo di dar al cristallo qualsivoglia colore e di fare di una pietra vera un' altra pietra vera qualsiasi. E a Roma come era diffusissima la fabbricazione delle pietre false così era familiarissimo, pare, il metodo di giudicarle. Tuttavia i bricconi vincevano spesso la buona fede altrui e disfidavano con audacia il giudizio del pubblico.

Nella vita di Gallieno leggesi il seguente aneddoto. L'imperatrice aveva acquistato delle perle di vetro per pietre vere. Essendosi accorta di essere stata ingannata chiese giustizia. E Gallieno stabilì infatti che 'l mercante ingannatore fosse abbandonato al furore di un leone. Detto fatto: mentre si aspettava che dalla gabbia escisse il leone ne escì invece, per desiderio dell'imperatore, un cappone che fece ridere, non occorre dirlo, quanti assistevano allo spettacolo. La cosa sarebbe stata assai infantile se fosse finita qui; ma Gallieno nel tempo che la gente si abbandonava ai più svariati commenti fe'annunziare dal curione pubblico: « Quest'ingannatore è stato ingannato. » Il mercante fu salvo e 'l pubblico.... sodisfatto.

A Roma solevasi fare sfoggio di anelli ornati di pietre e cammei. Il gusto delle pietre preziose e incise artisticamente (*gemmae*) si introdusse a Roma colla cultura greca e vi progredì con il lusso via via che Roma andava arricchendosi. Scipione l'Africano, a quanto narra Plinio, fu 'l primo a Roma a mettersi in dito un anello ornato di sardonica.

La glittica, dunque, fu portata a Roma dai Greci che ivi la esercitarono perfettamente e con grande dovizia perchè

durante i migliori tempi dell' impero i Romani attribuivano molto pregio alla bellezza e ricchezza delle gemme incise o cammei. Non si può dire che tutti i gioiellieri che si occupavano a Roma nel lavoro delle pietre dure e' fossero Greci, certo molti erano Greci; ma anche i Romani si occuparono a fare incisioni e rilievi su pietre preziose e alcuni di essi assorsero perfino alla celebrità. Difatti il Lippert nella sua grande opera sopra i cammei rilevò da passi di antichi scrittori che furono eccellenti glittici i romani Felice, Saturnino ed Elio.[33] Fra i glittici d'origine greca che a Roma si distinsero nel lavoro delle pietre citerò, vivente Augusto, un Diosckuride, un Artenione, un Eudos, un Protarco, autore di un celebre cammeo d' agata sardonica nel gabinetto delle Gemme a Firenze, un Euclide che incise con straordinaria finezza una testa di Marco Bruto in un anello d'oro ritrovato negli scavi dell'anfiteatro campano, un Solone, un Teucro e un Apollonio.

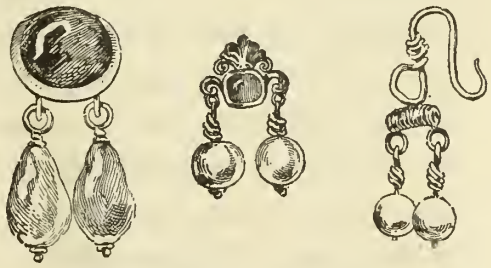
Quanto all'arte dei gioielli romani, lascio la parola al Castellani il cui giudizio in siffatta materia ha molta autorità. « La purezza dello stile (dice il mio Autore) fa interamente difetto nelle oreficerie romane; non più leggiadre cordellature e ornati a granuli finissimi, bensì il valore della materia sempre superiore alla bellezza del lavoro. Armille di enorme peso in oro, collane con grossi zaffiri, smeraldi, ametiste, onici e agate, anelli delle più svariate forme con intagli su agata, su vetro e sopra il metallo stesso con inscrizioni e gemme; molti dei quali in ferro e pretto rame, in argento o in bronzo rivestito da una lamina d'oro; — monete imperiali legate in pesanti monili, corone a pesanti fo-

gliami, pesanti diademi, coppe, scettri, specchi ingemmati. »[34] A proposito della pesantezza dei gioielli romani io ho voluto qui disegnare una buccola il cui peso è tale che oggi forse niuno lo sopporterebbe; nemmeno le contadine del vicentino che nella festa si mettono du' e tre buccole per orecchio. Cotali buccole, per la loro irragionevole e sconsigliata pesantezza, recavano de' guai. Tanto vero a Roma v' erano delle donne chiamate *auriculae ornatrices* le quali si occupavano esclusivamente dei mali causati agli orecchi dal peso delle buccole. A questo genere di buccole appartengono i famosi crotàli, buccole fatte di due o più perle d' un volume grosso e disposte in guisa da produrre del rumore per via del movimento naturale di chi le portava.

Buccola romana

La gioielleria romana che ebbe in generale i caratteri stati dal Castellani perfettamente designati, ebbe anche degli artisti i quali seppero assorgere a una geniale libertà di immaginazione. Fra i gioielli romani leggiadramente immaginati cito qui una catena d'oro la quale si trova nel gabinetto degli antichi a Vienna. È una catena tutta a ciondoli come forbicette, martellini, pinzettine, chiodetti e simili di aspetto vario, gentile e capriccioso lontano lontanissimo dalla gravità e vanità de' gioielli romani fatti per esser *veduti* e non *goduti*.[35] Chi sia l' autore di questa catena? S' ignora.

Peccato che siano così pochi i nomi conosciuti di gioiellieri che lavorarono a Roma! Il De Linas, deducendolo da antiche iscrizioni, nella *Rivista d' arte cristiana* [36] ha scritto che i nomi degli orefici e gioiellieri dell' antichità romana sono quasi tutti di greci, di siriani, di liberti; i nomi di latini sono in minoranza assoluta. Il Barbier de Montault nella stessa *Rivista* [37] ha segnalato la esistenza di una corporazione d' orefici e gioiellieri a Roma a' tempi di Marco Aurelio e ha dedotto questa interessante notizia da una inscrizione.



Crotàli - (*Collezione Castellani, Roma*)

Qui, lasciato il mondo antico, si viene al medioevo a un' epoca in cui la religione allontanava dai piaceri mondani quanti nella fede avean riposto tutta la felicità della propria anima. E chi non avea viva e salda la fede nel medioevo? Così l' epoca che dallo sfasciamento dell' impero romano corre sino al rinascimento è delle meno interessanti per chi studia la storia della gioielleria. Notisi: non dico dell' oreficeria; se lo dicessi affermerei un errore. Perocchè l' oreficeria ebbe nel medioevo alte e nobili occasioni per esser adoperata a profitto della chiesa. E sopratutto subito dopo la caduta di Roma che promosse il trionfo della sovranità bisantina la quale portò alla nova fede lo splendore de' suoi lussi orientali.

Cosa sia stata l'arte bisantina non ho bisogno di dire dopo quanto ho scritto trattando dei ricami antichi. Nè senza escire dal mio argomento, potrei qui parlare delle statue d'oro e argento che fino dal v secolo i bisantini inalzavano in mezzo alle piazze[38] e delle sontuose legature di evangelistari e delle croci tempestate di gemme e de' superbi vasi che arricchivano le chiese di Bisanzio. Basti dire che l'oreficeria già incoraggiata da Costantino, diventò uno dei più importanti rami di industria artistica bizantina. Con ragione, quindi, osservava uno storico moderno che al principio del vi secolo l'oreficeria « era la prima industria di Costantinopoli. »[39] Quale influenza ebbe Costantinopoli, e cioè Bisanzio, sopra l'Occidente, e su la nostra Italia sopratutto, molti sanno; specialmente chi conosce la storia di Venezia, di Ravenna, di Sicilia dove cotale influenza fu viva più che altrove, in Italia.

Così se l'Oriente dava saggi maravigliosi di sfarzi in fatto di oreficeria, l'Occidente non stava punto addietro all'Oriente. Citerò il paliotto di Sant'Ambrogio a Milano del ix secolo e la *Palla d'oro* di Venezia, che per quanto fatta a Bisanzio nel x secolo fu poi in Occidente notevolmente cambiata nei secoli xii, xiii e xiv.

Le notizie state raccolte dagli storici sopra i gioiellieri del medioevo sono molto poche e in gran parte si riferiscono agli anelli che i primi cristiani avean l'uso di portare in dito, come tutti i popoli antichi fin dal tempo degli

apostoli. Erano anelli d'avorio, di bronzo, d'oro, d'argento con o senza pietre preziose. Si raccolsero di questi anelli un bel numero nei cimiteri cristiani.[40] Si crede, anzi, che si facessero degli anelli speciali per uso funerario. Ciò non è tuttavia sì certo come è che presso i primi cristiani l'uso dell'anello degenerò talmente in abuso che i Padri della Chiesa dovettero intervenire a biasimarne la prodigalità. Probabilmente tutti questi anelli erano opera di orefici e gioiellieri cristiani. Chè l'oreficeria e la gioiellieria erano tra le professioni che potevano essere esercitate dai « fedeli. »[41] Gli anelli più comunemente usati dai cristiani primitivi erano semplici cerchi di avorio; i più ricchi, quelli con dei simboli; quali: la colomba, il pesce, la nave, il monogramma ☧. Questi simboli venivano incisi sovente su la gemma; perchè fra gli orefici cristiani dei primitivi tempi vi erano anche dei glittici come osserva il Lami citato dal Martigny.

Disgraziatamente sono assai scarse le notizie su la gioielleria occidentale dei primi tempi del cristianesimo; più numerose son quelle su la gioielleria orientale. Ma qui:

Io non posso ritrar di tutti appieno.

Nella gioielleria bisantina si adoperarono in gran copia le pietre preziose e principalmente le perle. Un santo del VI secolo nelle catacombe di Roma ha la testa tutta ornata di gemme la cui disposizione ricorda moltissimo l'acconciatura della testa della imperatrice Teodora in un musaico

di S. Vitale a Ravenna dell'istessa epoca (VI secolo) e quella dell'imperator Giustiniano. La ricchezza e l'uso delle perle vedesi anche nel busto femminile in marmo creduto il ritratto di Singalaita Rufalo moglie del committente del famoso pulpito nel duomo di Ravello opera attribuita a Niccola di Bartolomeo da Foggia nel quale qualcuno vorrebbe ravvisare non altri che 'l famoso Niccola Pisano. Però qui siamo già al XIII secolo. Il gioielliere bisantino, da quanto si è potuto sapere studiando sopratutto gli antichi musaici e manoscritti, si occupava più che altro a fabbricare diademi, collane, fermagli grandi e piccoli, di piombo, stagno, ferro, rame, oro con molte perle e ricchi smalti trasparenti; — certi smalti di cui Bisanzio si fe' una celebrità e che trasmise all' Occidente ove venner subito preferiti agli smalti opachi. Alla medesima guisa dell'egizio il gioielliere bisantino, secondo il Fontenay, si occupò poco delle buccole e forse fabbricò molti reliquiari a uso di talismani.[42] Un esempio assai notevole di buccole di questi tempi in Occidente gli è quello del musaico di S. Prassede a Roma, del IX secolo, dove la santa titolare della chiesa è rappresentata con due grossi cerchi all'orecchio, ciascuno ornato di tre grossi pendenti che nella mente del musaicista, probabilmente, dovevano rappresentare delle grosse perle a pera. Del resto anche nel musaico appena accennato di S. Vitale a Ravenna non c'è dama del corteggio dell'imperatrice Teodora la quale sia senza buccole. Ivi si vede anche l'uso comune che c'era in questi tempi (VI secolo) nelle signore di alta condizione di portare agli orecchi delle grosse perle come si usa anche oggi. Lo stesso si dica pel celebre dittico d'avorio di Monza ove Galla Placida (?) ha

L'Imperatrice Teodora

Mosaico del vi secolo in S. Vitale a Ravenna

Ulrico Hoepli edit. - Milano

ornato il collo e gli orecchi di grosse perle. E siamo ancora al VI secolo. Lo stesso però non si può dire riguardo a un altro musaico ravennate di S. Apollinare novo (VI secolo) dove — se la fotografia un po' piccola che ho davanti non m' inganna — nella processione di Sante (musaico notissimo) le donne sono senza buccole per quanto tutte imperlate sulla testa, al collo, alla vita e lungo l'estremità dell'abito suntuosissimo. Ciò dimostra che l'affermazione del Fontenay, sul proposito delle buccole bisantine, va accolta con riserva.

L'Imperatore Giustinian
Musaico del VI secolo in S. Vitale a Ravenna

Si conoscon pochi nomi di gioiellieri bisantini. Già, tutto il medioevo ci ha tramandato pochi nomi di gioiellieri. La ragione è che que' gioiellieri antichi non avevano l' abitudine di firmare i propri lavori. Il Barbier de Montault[43] tra i suoi orefici e gioiellieri a Roma non è riescito a mettere assieme più di tre nomi dell' èra cosiddetta cimiteriale. E pazienza se fosse stato più fortunato nelle sue ricerche su epoche più vicine a noi! Ma anche in questo ha avuto poca fortuna.

A MANO a mano che si andava allontanandosi dai primi entusiasmi religiosi la gioielleria riacquistava le simpatie degli artisti e del pubblico. Prova ne sia che le donne genovesi nel 1147 potevano far omaggio alla patria dei loro gioielli per muovere la guerra ai Mori delle Baleari (cosa che ripeterono in sèguito nel 1301 commosse dalla eloquenza di frate Filippo da Savona);[44] e nel XIII e XIV secolo dovunque la rifioritura della gioielleria andava manifestandosi parallela al lusso cresciuto. Dante infatti ricordava con rammarico le antiche e caste abitudini fiorentine nelle due note terzine seguenti:

Fiorenza, dentro dalla cerchia antica
Ond' ella toglie ancora e terza e nona,
Si stava in pace sobria e pudica.

Non avea catenella, non corona,
Non donne contigiate, non cintura,
Che fosse a veder più che la persona.

E Giovanni Villani, eminente storico fiorentino, rimproverava nelle sue celebri *Istorie* alle donne del suo tempo di essere « trascorse in ornamenti di corone e di ghirlande d'oro e d' argento e di perle e pietre preziose e altri divisati ornamenti di testa di gran costo. » Chè in questo tempo l'usanza bisantina delle pietre e perle continuò a esser di moda ovunque. Il Louandre riporta alcuni versi del Martial de Paris nei suoi *Arrêts d'amours* dove si parla di mantelli:

Tout de grosses perles barrez,
Fermants à moult riches fermaux.[45]

E dipoi accenna al grandissimo uso che si faceva in Francia nel XIII secolo della borsa che veniva portata alla cintura dagli uomini e dalle donne. Le borse delle donne (escarcelles, aumônières, bourses sarrazinoises) dice il mio Autore, erano più eleganti di quelle degli uomini essendo di velluto o di seta con ornamenti d'oro e pietre fini.[46] Il movimento che 'l Louandre indica nella Francia del dugento e trecento si constata da noi. Venezia, infatti, stata nel medioevo una delle città più sontuose d'Italia, forse la più sontuosa di tutte, fece un grandissimo uso di borsette con ornamenti di perle e altre gemme. Vogliono alcuni, il Gerspach per esempio, che Venezia si sia iniziata nell'arte mirabile del vetro nel secolo XIII per via della fabbricazione delle perle. Ma per quanto ciò non sia dimostrato, è vero tuttavia che nel dugento a Venezia si facevano magnificamente le perle e le margherite e queste formavano un commercio estesissimo e di gran vantaggio alla repubblica. Il Cecchetti riferì che, forse, nel XIII secolo Domenico Miotti e Cristoforo Briani aveano cominciato a lavorare « le perle imitanti le agate e le altre pietre tenute allora in pregio mossi dai guadagni che loro faceva sperare presso i barbari, Marco Polo. »[47] E aggiunge lo stesso Autore: « Qualunque però sia stata l'epoca di questi tentativi certo l'arte del margaritaio e quella del perlaio ebbe dapprima per iscopo la riproduzione delle gemme e delle perle naturali onde si disse *delle perle false.* »[48] Da allora i lavoratori di vetro a Venezia o furono margaritai e perlai, e quindi fabbricatori anche di gemme di vetro, o fabbricatori di vasellami o recipienti di vetro e cristallo. E da allora (verso la metà del dugento) i maestri vetrai muranesi vennero te-

nuti in molta considerazione come lo mostra Martino da Canale in una descrizione che fece delle corporazioni artistiche le quali andarono processionando per l'avvenimento al seggio ducale di Lorenzo Tiepolo nel luglio del 1268.

Venezia nel XIII secolo si distinse molto anche nell'arte di legar gioie e avea fino dal trecento degli specialisti in certi lavori di lusso. Notai delle operaie specialiste per le borse ricamate e fregiate di perle; ora posso aggiungere che nel XIV secolo a Venezia de'gioiellieri, credesi, si occupavano esclusivamente nel lavoro degli anelli come ora ci sono a Milano quelli che si occupano soltanto di fabbricar catene.

Del resto la specializzazione non è merito esclusivo del nostro secolo. La specializzazione c'era anche nel medioevo e deriva da ragioni topografiche, commerciali e etnografiche. Per esempio Genova adoperò il corallo per i gioielli fino da tempi lontani, e ai lavori in corallo attese con suprema cura e vi si distinse. Or quanto il mare ligure abbia dato e dia di questo corallo è noto. Fazio degli Uberti, gentile poeta del secolo di Dante, consacra le seguenti terzine al corallo ligure. Le ricopio dal *Dittamondo*[49] e le ristampo perchè, tra altro, hanno un alto interesse descrittivo.

« Lo mar ligure, » comincia Fazio degli Uberti,

Lo mar ligure ingenera corallo
Nel fondo suo a modo d'arboscello
Pallido di color tra bianco e giallo,

Si spezza come vetro il ramicello
Quando si pesca; e quanto più è grosso
E con rami, tanto più è bello.

Siccome il cielo vede, divien rosso
E non più si trasforma di colore,
Ma fassi forte e duro al par d'un osso.

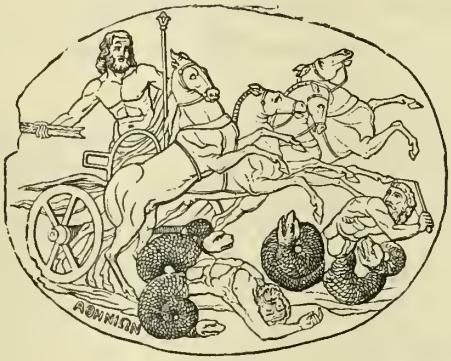
Conforta al riguardar la vista e il cuore
Averne seco quando il fulgor cade;
Pietra non è più util nè migliore.

Genova fino dal XIII secolo cominciò a aver celebrità per la filigrana come ne fanno fede alcuni contratti notarili stati segnalati da M. G. Canale.[50] I genovesi debbono avere avuto la filigrana dall' Oriente come l' ebbero, nello stesso tempo, i Veneziani i quali verisimilmente, la comunicarono alla Francia e alla Germania dove verso il XIII secolo si trova detta *opus veneticum.*[51]

L' arte di fabbricare dei fili sottilissimi d' argento e oro non era ignota neanche al monaco Teofilo la cui opera notevolissima su l' esercizio di varie industrie artistiche nel medioevo (XI? o XII o XIII secolo?) accennai un momento fa. Ma già io ho mostrato che la filigrana era conosciuta dai popoli d' Oriente eppoi dai Greci e dai Latini. Una rifioritura l' ebbe bensì a Bisanzio e l' Italia godette gli effetti di questa rifioritura.

Lasciando il medioevo si viene al rinascimento, epoca più vicina a noi e più conosciuta nella quale, la vita essendosi rifatta pagana, l' arte dovette cambiare. Ma cambiò a

poco alla volta; poichè in natura sono assurdi i trapassi violenti. Comunque sia, la antichità classica — « la santa antichità, » direbbe il Polifilo — riscalda d' ora innanzi gli animi degli artisti cui l'aria chiusa dei chiostri, nel complesso, non avea recato i gravi danni che molti dicono e moltissimi credono.



NOTE

1) Io qui dico gioiello non solo all' ornamento personale dove entrano le gemme o pietre preziose o dove queste sono elemento principale, ma a ogni ornamento dove entra o non entra l' arte del lapidario. I francesi fanno distinzione fra *orfévrerie*, *bijouterie* e *joaillerie* e distinguono benissimo la *bijouterie* dalla *joaillerie* in ciò che la prima è l' arte di lavorare l' oro e gli smalti, la seconda l' arte di montare i diamanti e qualsivoglia altra pietra preziosa. Ma noi alla parola *bijouterie* non sappiam trovare altro equivalente se non quello di *bigiotteria*, un gallicismo entrato nella lingua del commercio per tradimento ma non accettato affatto dalla lingua di chi scrive italianamente. Perciò io do alla voce gioiello la estensione che ho detto.

2) Notò il Fontenay in uno studio su l' origini dell' anello ricavato dal suo volume sui *Gioielli* (Cfr. *Revue des arts décoratifs*, vol. 6, p. 23) che quando venne scoperta l'America gli indigeni aveano gioielli al collo (colliers) e buccole (anneaux d'oreilles), ma non affatto anelli in dito e che le tribù selvaggie non debbono aver conosciuto questi anelli avanti che gli Europei riescissero a penetrare fra mezzo a esse.

3) V. Daremberg e Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines.*

4) Cfr. *Collane, Braccialetti e Anelli nell' antichità.* Saggio storico. Ascoli-Piceno, p. 36 (nota).

5) Chi vuole avere un' idea completa e esatta degli anelli in Grecia e a Roma veda l' eccellente *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* ordinato dal Daremberg e Saglio alla voce « *Anulus* o *annulus.* » Ivi troverà ogni affermazione fortificata da citazioni opportune.

6) Cfr. A. De Gubernatis, *Storia comparata degli usi nuziali in Italia*, Milano, 1869, p. 86.

7) Rosellini, *I monumenti dell' Egitto e della Nubia.*

8) Wilkinson, *The manners and customs of the ancient Egyptians.*

9) Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité.*

10) Op. cit., vol. II, *Mon. civili*, p. 412.

11) Esempi notevoli di queste ampie collane policrome si trovano in Rosellini, Op. cit., t. II, n. LXXX; t. III, n. LVIII, LIX e LXV. Il R. poi dà una serie di disegni di gioielli, anelli, collane, buccole (t. II, n. LXXXI), stati raccolti in Egitto dalla Commissione toscana e ora al R. Museo egizio di Firenze. Sono coloriti.

12) Cfr. *Degli ori e dei gioielli all'Esposizione di Parigi nel 1878.* Roma, 1879, p. 4 e 5.

13) Cfr. Op. cit., t. I, p. 828.

14) Questo deriva da ciò che la tomba assira finora è sfuggita a ogni indagine. E è soltanto la tomba che può offrire alla insaziabile curiosità degli archeologi siffatti oggetti.

15) Cfr. Op. cit., vol. II, fig. 235.

16) Op. cit., vol. II, fig. 226 e 308.

17) V. *Encyclopédie de l'Architecture et de la Construction*, voce: « *Assirienne architecture.* »

18) Cfr. FLANDIN e COSTE, *La Perse ancienne.* Paris, t. I, tav. 14; t. II, tav. 100; t. III, tav. 157. Sono ornati di buccole anche que' leoni alati con testa regale che stanno all' ingresso del palazzo di Persepoli. V. t. II, tav. 81.

19) Op. cit., t. IV, tav, 191.

20) Op. cit., t. I, tav. 9.

21) Cfr. *Odissea*, XVIII, 293-298.

22) Cfr. *Histoire des arts industriels*, Paris, 1872, p. 195. Ho accennato la sardonica del Louvre, opera di glittica egiziana che risale a circa 2000 anni fa dell' èra nostra.

23) Cit. dal GUHL. e KONER, traduz. del GIUSSANI, ediz. del 1875, p. 195.

24) Nel *Cantico dei Cantici* par che vi sia un cenno di quest' arte là dove lo sposo promette alla sua diletta armille d' oro e d'argento. (Cfr. cap. I, vol. II). È citato dal CICOGNARA in *Mem. spettanti alla Storia della Calcografia.* Prato, 1831, parte prima, p. 24.

25) Qui mi riferisco al lavoro alla damaschina o alla agemina (dico alla damaschina o all' agemina per quanto potrei dire alla *damaschina* soltanto il lavoro di intarsio su metallo, di ornati piccoli di altro metallo, speciale a Damasco — come vorrebbe il CICOGNARA, Op. cit., p. 33 — e alla *agemina* il lavoro di intarsio dei Persiani; — chè la voce è venuta da *Agem* o *Agiam* colla quale si chiamava e si chiama anche la Persia). Questo lavoro alla damaschina facevasi sopra le armi specialmente; e era e è un vero e proprio intarsio. La città di Damasco, per tutto il medio evo, con altre città quali Alep, Bagdad, Mossul ecc., ebbe la assoluta superiorità nelle armi damaschinate. Ma indi, dopo la presa e 'l sacco di Damasco, nel 1401, divennero celebri le fabbriche della Bucharia e del Khorasan. Ora l' ageminatura è perfettamente coltivata a Chiraz e a Ispahan, in Persia; a Zuluoga in Spagna e in varie regioni dell' India.

26) V. *Teophili presbyteri et monachi Libri III Seu diversarum artium schedula;* opera et studio Caroli de l' Escalopier. Lutetiae Parisiorum, 1843, pag. 152: « De nigello »; 158: « Item de imponendo de nigello »; 172: « De poliendo nigello ». V. anche DU CANGE, *Gloss.*, v. *Nigellum*, e in *Arte italiana decor. e indus.* Roma-Venezia, 1891, a. I, n. 2, pag. 22.

27) Cfr. *L'Archéologie Etrusque et romaine*, par J. MARTHA (Manuali Quantin), p. 115.

28) Cfr. *Bull. dell'Ist. di corrisp. archeologica*, a. 1846, p. 4. Discorso del R.mo Padre Secchi su un tesoretto di etrusche antichità in oro trovate a Chiusi, letto in una tornata dell' Istituto archeologico in onore del Winckelmann il 19 dicembre 1845.

29) *Memoire à MM. les membres de l'Académie des inscriptions et belles lettres sur la joaillerie des anciens*, citato dal Fontenay.

30) FONTENAY, *Les Bijoux anciens et modernes.* Paris, 1887, p. 267-70.

31) Lib. XXXVI, p. 67. Cit. da Sebast. Molin nel volumetto di B. CECCHETTI sulla *Origine dell'arte vetraria muranese.*

32) Vetro obsidiano. Ne parla Plinio nel Lib. XXXVI: « Al vetro appartengono, egli

dice, i vasi obsidiani, assai simiglianti alla pietra stata scoperta in Egitto da Obsidio. Questa pietra è nerissima e qualche volta trasparente ma di una trasparenza non viva non lucente al punto che servendosi di questa pietra come cristallo essa rappresenta più l'ombra che la immagine degli oggetti. » Il GERSPACH dal cui volume: *L'art de la Verrerie* (Parigi, A. Quantin, p. 13-14) traggo questa traduzione da Plinio, aggiunge: « L'obsidiano è una specie di vetro vulcanico che ha qualche analogia col vetro di bottiglia. È di un verde profondo o nero e molto resistente. Oggigiorno è poco usato. »

33) Cfr. *Diactylotheca universalis*. Lipsia, 1755-63, vol. I e II.

34) Cfr. CASTELLANI, Op. cit., p. 34.

35) V. a proposito di questa catena: MARQUARDT, *Römisch Privatalterthumer*, 1867, pag. 294.

36) Cfr. *Revue de l'Art chrétien*, tomo XX a pag. 188-191.

37) Cfr. *Les orfèvres et joailliers à Rome* par Mgr. X. BARBIER DE MONTAULT in *Revue de l'Art chrétien*, t. VII, fasc. 2° e 3°, 1889. C'è l'estratto e in questo vedi da pag. 1 a 3.

38) Cfr. BAYET, *L'Art Bizantin*, p. 88. L'A. cita, inalzate sulla pubblica piazza, una statua d'oro di Eudossia moglie d'Arcadio e di Teodosio II; e una d'argento di Teodosio il Grande. E il MÜNTZ (*Les sources de l'archéologie chrétienne à Rome*, p. 54) nota da documenti di casa Grimaldi, nella biblioteca Barberini, una statua d'argento inalzata a « Quinti Erenii Etrusci. »

39) LABARTE, Op. cit., vol. II, p. 2 e seg.

40) Cfr. MARTIGNY, *Dictionn. d'antiquités chrétiennes*. Parigi, 2ª ediz., 1877. Vedi l'articolo: *Anneaux*.

41) Ai primi cristiani era proibito esercitare tutte le professioni le quali avevano qualche rapporto coll'idolatria o la cui natura ne potesse spingere verso la via dell'errore.

42) Op. cit., p. 184.

43) Op. cit., dalla pag. 3 alla 5.

44) Cfr. BELGRANO, Op. cit., p. 132.

45) Cfr. LOUANDRE, *Les arts somptuaires*. Paris, 1857, vol. I, p. 139.

46) Cfr. LOUANDRE, Op. cit., vol. II, p. 140.

47) Cfr. CECCHETTI, Op. cit., p. 104.

48) Cfr. CECCHETTI, *Dell'origine e dello svolgimento dell'arte vetraria muranese*, vol. I, serie IV degli *Atti dell'Istituto ven. di scienze, lett. e arti*. V. anche l'estratto dagli *Atti* stessi, pag. 15-16.

49) Cfr. Lib. III, c. XI.

50) V. *Storia dell'Esposiz. dei prodotti e delle manifatture nazionali fatta in Genova nel 1846*. Genova, 1847.

51) Cfr. GAY, *Glossaire archéologique*, voce: « *Filigrane*. »

II. - Gioielleria del rinascimento.

I gioielli nelle corti italiane del XV secolo.

La storia della gioielleria nel rinascimento.

Artisti eminenti iniziatisi nell'arte rispettiva lavorando l'oro e le pietre.

Gioiellieri specialisti.

Cristoforo Foppa a Roma e a Milano.

Benvenuto Cellini a Firenze e a Roma.

Gioielli del Cellini.

I nemici dei gioielli.

I *Trattati dell'oreficeria e della scultura* del Cellini.

Il genere dei gioielli usati nel rinascimento.

Gemme false di Venezia.

Eleganza dei gioielli del XV e XVI secolo.

Reliquiari e insegne.

La glittica e i glittici del rinascimento.

Imitazioni e contraffazioni.

Il niello e i niellatori di questo stesso secolo.

Niellatori del XVII, del XVIII e moderni.

Gioielleria del XVII e XVIII secolo.

Ritorno al classico.

Il merito della famiglia Castellani e del duca di Sermoneta nella rifioritura della gioielleria moderna.

Il brillante nella gioielleria moderna.

Brillanti chimici.

Gemme false: ingannano talvolta anche i gioiellieri. La prova.

Pietre false di Boemia e perle false di Roma e di Parigi.

Pietre parlanti.

Oro falso.

Macchine da lavorare i gioielli.

Gioielli di lava, d'ambra, di musaico, di corallo.

Le *lucíe* e il *cordoncin spagnolo*.

Conclusione.

AREBBE INUTILE RIPETIZIONE se io, a mostrare quante e quali vie di sviluppo ebbe la gioielleria del rinascimento, accennassi qui la ricchezza delle corti italiane di questo tempo. Scrivendo dei ricami nel XV e XVI secolo ho avuto occasione, allora, di dir qualcosa intorno l'ambiente storico di questi due secoli, perciò la lettrice è pregata di ricordare il lusso intelligente dell'Italia durante il rinascimento prima di continuare a leggere. Le corti italiane del XV e XVI secolo fecero dunque uso sì grande di gioielli da far supporre al Müntz [1] che i gioielli formassero per alcune corti di questi secoli quasi un patrimonio di riserva in caso di bisogno. La supposizione del Müntz pare ragionevole. Infatti: Lodovico il Moro metteva in pegno in una sola volta

circa 150,000 ducati di pietre preziose sopra le quali gli veniva dato la metà del valore. Innocenzo VIII per 20,000 ducati dava nelle mani dei Medici una splendidissima tiara e così via. Ciò, soltanto, potrebbe spiegare la ragione delle somme pazze che sovente i principi del rinascimento profondevano nell'acquisto di mirabili gioielli.

La storia riguardante la gioielleria italiana del rinascimento non esiste e non esiste nemmeno quella sopra la oreficeria. Carlo Milanesi si era proposto nel 1857, ristampando i *Trattati dell'oreficeria e della scultura* del Cellini, [2] di scrivere un saggio storico dell'oreficeria e quindi anche della gioielleria fiorentina a capo di questa ristampa. Disgraziatamente egli dovette rinunciare alla sua ottima idea perchè i materiali che avrebbe dovuto ordinare erano tanti da rendere impossibile nonchè un saggio nemmeno un cenno sopra tale argomento. E si proponeva di trattare della sola oreficeria fiorentina! Figurarsi in che difficoltà si trovi uno come me che ha da parlare, sia pure sinteticamente, della gioielleria italiana!

A Firenze: — Firenze fu in quest'epoca tra le città che dettero il maggior impulso all'arte di lavorar metalli preziosi. — Molti dei più grandi architetti, scultori e pittori toscani del rinascimento si iniziarono nell'arte rispettiva col

lavorar cose di oreficeria e gioielleria. Con Lorenzo Ghiberti — quegli che ornò il battistero fiorentino delle porte di bronzo dal Bonarroti giudicate degne del Paradiso — con Donatello, il Brunellesco, Luca della Robbia, Masolino da Panicale, Michelozzo Michelozzi, Domenico del Ghirlandaio, Sandro Botticelli, Lorenzo di Credi, Andrea del Sarto, Andrea del Verrocchio, Desiderio da Settignano, Baccio Bandinelli, Cecchin Salviati, Leon Leoni, Giorgio Vasari — l'oreficeria fu la iniziatrice di tutti gli artisti eminenti della Toscana i quali nell'età matura si distinsero chi nell'architettura, chi nella scultura, chi nella pittura. Ho detto della Toscana ma veramente l'uso di addestrarsi nel lavoro dei metalli prima di darsi alle arti *cosiddette* maggiori si estese anche al di là della Toscana. I fatti provano, per esempio, che Vittore Camelio, Alessandro Leopardo, Andrea Spinelli, veneti, fecero gli orefici e forse lavorarono de' gioielli prima di dar mano a quelle opere grandiose di scultura da cui trassero la loro gloria maggiore.

In questi tempi pareva quasi una necessità, per chi dovea darsi all'esercizio dell'architettura della scultura e della pittura, il cominciare a addestrarsi nel lavoro dei metalli e in quello di legar pietre. E l'orefice e 'l gioielliere del XV e XVI secolo, considerato il maestro migliore di coloro i quali volevano professar un'arte, era maestro della sua professione.

Però anche a quest'epoca v'erano coloro che iniziatisi nell'oreficeria o nella gioielleria continuarono a far gli orefici o i gioiellieri nell'età matura. V'erano — e come valorosi!

Citerò Maso Finiguerra che si distinse supremamente nell'arte di niellare (« questo fu un uomo — afferma il Cellini —

che mai non ebbe nissun paragone di quella cotale professione, e sempre operò servendosi dei disegni di Antonio del Pollaiolo »).[3] E citerò Amerigo degli Amerighi i cui lavori di smalto godono ancora suprema celebrità. E Piero di Nino famoso nei lavori di filigrana. E Michelangelo di Viviano da Gaiole valorosissimo nel montar le gioie, per quanto, artista universale, fosse eccellente anche nel niello, nello smalto e nel cesello. E il Ghirlandaio — padre dell' eminente pittore Domenico Ghirlandaio — che fu detto così per la sua bravura nell' eseguire ghirlande da matrimonio o diademi di perle che a Firenze nel XV secolo erano il regalo quasi obbligatorio del fidanzato alla fidanzata. Tutti questi artisti goderono e godono in Italia e fuori fama solennissima. Nè altri artisti, loro contemporanei, per quanto non abbiano goduto la stessa fama, dovrei dimenticare qui dove desidererei scrivere il nome di tutti i lavoratori di metalli preziosi che, nel rinascimento, contribuirono a elevare la gioielleria a suprema perfettibilità di gusto e di lavoro; — a una perfettibilità che se non dico, come qualcuno direbbe, non conseguita mai da altri nè prima nè dopo — designo tuttavia all' ammirazione di quanti hanno l'animo aperto alla bellezza. Così fra questi orefici e gioiellieri del rinascimento con la guida del Cellini designo Bastiano di Bernardetto Cennini nipote di quel Bernardo Cennini, che inventò i punzoni e le matrici dei caratteri mobili da stampa; Piero, Giovanni e Romolo di Goro del Tavolaccio i quali nel 1518 non avevano pari in legar gioie; Stefano Saltarelli e Zanobi di Meo del Lavacchio morti assai giovani; e Antonio di Salvi e Salvatore Pilli e Salvatore Guasconte che lavorò bene il niello e lo smalto.

In questi tempi l'onore italiano nell'arte di lavorar metalli preziosi fu tenuto alto, oltrechè da Firenze, da Milano, da Venezia, da Genova e da Roma. Dico da Roma per quanto ivi le opere maggiori d'oreficeria e gioielleria siano di due artisti non romani: Benvenuto Cellini e Cristofano Foppa detto il Caradosso.

Peccato che anche dopo quanto scrisse sul Caradosso il Cellini [4] e le ricerche del Piot, del Müntz, del Caffi, del Bertolotti, [5] questo eminente artista del rinascimento nostro non balzi ancora netto di sul fondo storico dell'epoca sua. E 'l Caradosso non fu soltanto eminente scultore, ma anco gioielliere; — gioielliere alla corte papale come mostrò il Bertolotti. La notorietà del Caradosso è basata, sostanzialmente, sul giudizio che su lui espressero alcuni scrittori antichi. Il Cellini parlò sempre del Foppa con venerazione e lo lodò per le sue medagliette e i suoi smalti e Bernardo Bellincione fece cenno solenne di lui qual legatore di gioie con la seguente quartina:

Sì ben non lega al ramo la natura
Un pomo, o Primavera all'erba i fiori,
Come di man di Caradosso fuori
Legate escon le gioie a chi misura.

Contemporaneamente a Bernardo Bellincione, Sabba Castiglione scriveva: « Il mio Caradosso, oltre la cognition grande delle gioie, in lavoro di metallo in oro et in argento o di tutto o di basso rilievo, all'età nostra è stato senza paro. »

Il Caradosso ebbe un sèguito molto esteso a Milano. E a Milano si lavorava sì bene l'oro che i Fiorentini stessi talvolta ivi si rivolgevano, per lavori; sebbene l'oro si lavorasse bene anche a Firenze. Così Pigello Portinari.[6)]

La difficoltà qui sta nel sapere, fra gli artisti che si conoscono, quali si siano dati, oltrechè alla oreficeria, alla gioielleria. Il Morigia e 'l Caffi trovarono il nome di intiere famiglie lombarde distinte nel lavorar l'oro ma quasi tutte professarono, pare, la oreficeria come la famiglia Goriboldi e quella dei Pozzi, dei Croce, dei Sovichi o Suighi, degli Alberti, dei Ghioldo. Il Caffi accenna solo una famiglia Clivati o Civati che dice « molto distinta nel lavorar gioie » e un Lorenzo Ghioldo « *rinomatissimo zojelliero.* » Ma, presumibilmente, gran parte di questi orefici ha aver fatto anche dei gioielli. E chissà che non abbia fatto dei gioielli anche Nibilio Gagini appartenente alla celebre famiglia Gagini, originaria di Bissone sul lago di Lugano, che in Sicilia assieme agli altri della sua famiglia durante il rinascimento tenne l'arte in tanto onore! Questo Nibilio fu eminente orefice e alcuni dei suoi lavori sono celebri nell'isola. Inutil dire che i lavori di oreficeria del rinascimento venuti sino a noi (e sono più numerosi di quelli di gioielleria) servono a rischiarare la conoscenza dei lavori di gioielleria scarsissimi.

Benvenuto Cellini. — Certo se non si fosse fatto narratore della sua vita turbolenta oggi egli sarebbe, io credo, meno noto di quanto effettivamente sia. Non che il

Cellini non sia stato un artista di prim' ordine, ma le sue abitudini bizzarre e spavalde, la sua vanagloria e la sua superstizione han creato intorno a lui una popolarità che sebbene non abbia a che far nulla con l'arte, ha giovato tuttavia a tener sempre vivo l'interesse sopra 'l suo nome.

Dovendomi limitare a parlare del Cellini gioielliere il mio còmpito non è tanto importante quanto e' sarebbe se io dovessi trattare del Cellini orefice. Il Cellini orefice ha opere numerose e splendide intorno alle quali potrebbesi scrivere lungamente. Il Cellini gioielliere invece non ha ora un assieme di lavori così abbondante da promovere un lungo studio. Si sa che fino dai primi anni della sua carriera artistica il Cellini si occupò di gioielleria e fece gioielli sempre fino agli ultimi tempi della sua vita, ma presentemente i gioielli del Cellini sono pochissimi. Il Cellini afferma da sè stesso che sopratutto da giovane si occupò molto di gioielleria. Difatti quando tornò a Firenze nel 1528 eseguì molti gioielli. « Così cominciai a lavorare in Mercato Nuovo — è 'l Cellini che scrive — e legavo assai quantità di gioie e guadagnavo bene. » E avanti verso il 1522, epoca della sua permanenza a Firenze, scrive: « Quivi io feci molte belle operette e guadagnai assai. » In séguito a Roma, per quanto ivi dovesse occuparsi molto ai grandi lavori d'oreficeria e all'incisione di medaglie e monete, il Cellini non abbandonò mai totalmente la gioielleria. Tanto vero egli parla della sua bottega tutta piena di pietre preziose, di gioielli di ricchi patrizi romani e quanto e' scrive qui è proprio tutto vero perchè vien confermato dall'inventario ordinato all'epoca della sua incarcerazione.

Disgraziatamente una gran parte dei gioielli del Cellini è andata dispersa. Peccato! perchè nella gioielleria — a stare al Vasari e a Benedetto Varchi — il Cellini riescì a mettersi in una posizione eminente prestissimo. Questa posizione è tanto più significante in quanto che il Cellini l'avrebbe conseguita essendo molto giovane e mentre era viva la ammirazione verso i nielli di Maso Finiguerra e i gioielli montati da Michelangelo di Viviano e le filigrane di Pietro di Nino e gli smalti d'Amerigo degli Amerighi, e mettendo in esecuzione de' suoi disegni.

Il Plon in uno studio molto diffuso su la vita e l'arte del Cellini dette utili indicazioni non solo sopra i gioielli di cui il Cellini parla nei suoi scritti, ma eziandio sopra molti di cui il Cellini non parla e, a torto o a ragione, gli vennero attribuiti. Così il Plon notò molti gioielli di parte dei quali il mio autore dette una buona riproduzione in alcune tavole della sua opera.[7]

Fra i gioielli celliniani il più importante è il fermaglio del piviale di Clemente VII stato distrutto ne' primi anni di questo secolo. Subito dopo viene l'anello di Paolo III con un diamante del valore di 12,000 scudi. Quest'anello, che doveva esser mirabile, anche come opera d'arte, è stato perduto sì come un altro anello celliniano celebre stato offerto a Filippo II dalla duchessa Eleonora. Questo genere di gioielli non è però precisamente quello che interessa di più la mia lettrice. Essa vuol sentir parlare di gioielli femminili. E'l Cellini fece anche di questi. Ma chi sa dove sono andati? I gioielli fatti dal Cellini hanno avuto la sorte di tutti i lavori preziosi. I gioielli hanno contro un nemico formidabile nella

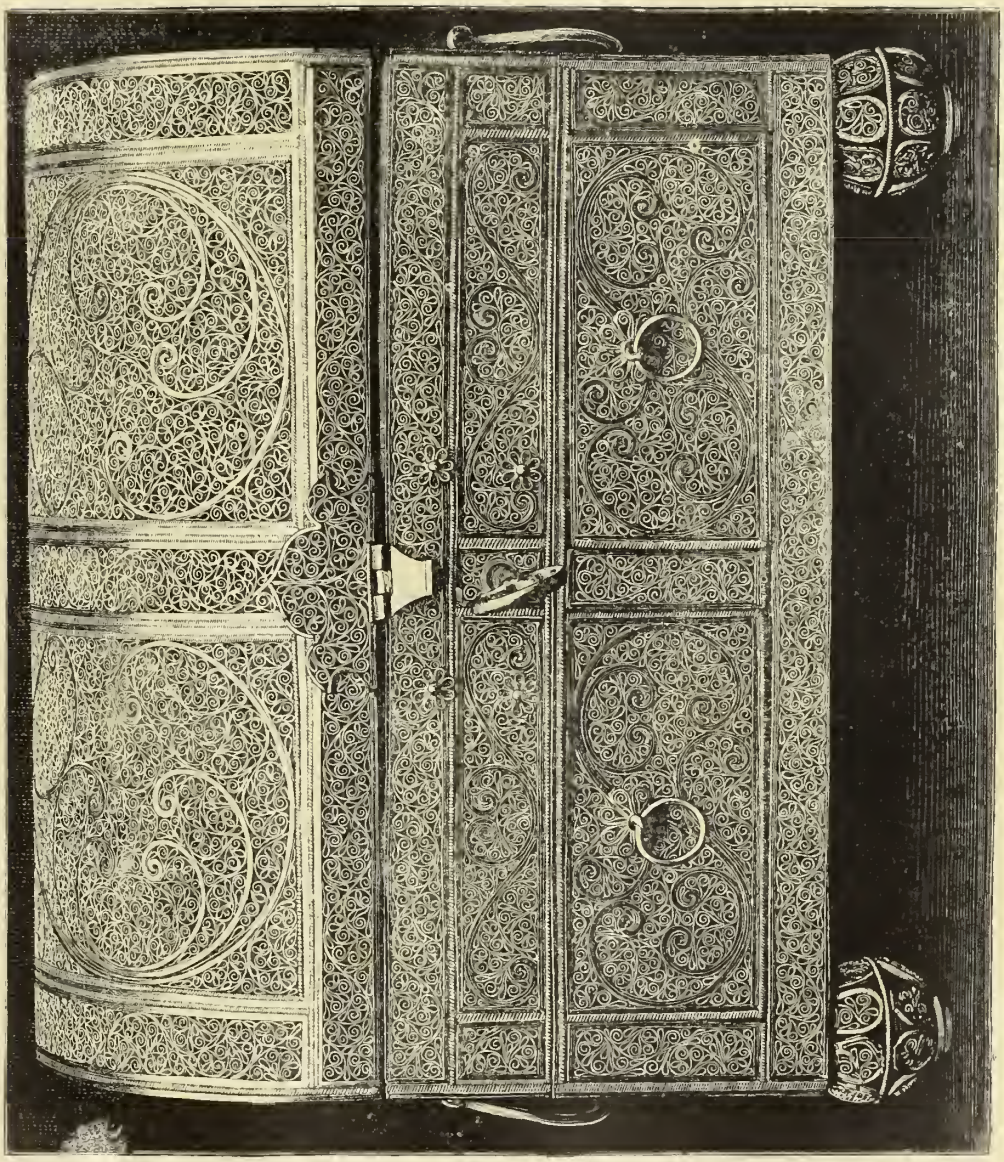
moda; la quale cambia ogni po'; e col modificarsi o cambiarsi del gusto vengono sfiguràti. Tutt' al più conservano qualche traccia originale nelle pietre delle quali per avventura erano arricchiti. I gioielli poi sono i primi oggetti i quali vengono adoperati quando il bisogno imponga i suoi spietati diritti. Eppoi: i ladri? Nè va dimenticato che l'oro e l'argento si fondono. Il Cellini racconta nella sua *Vita* [8] che per ordine di Clemente VII slegò nel 1527 una gran quantità di gioie dai regni papali della Camera apostolica per salvarli dal sacco. Oltracciò la fragilità, la minutezza del lavoro hanno congiurato a distruggere quantità infinite di cose preziose.

Medaglione attribuito a Benvenuto Cellini.

Fra i gioielli celliniani venuti a noi v'è una buccola che pare un monumento. Non vi manca l'arco nè vi mancano i pilastri e le figure circondate da varietà infinita di ornamenti. Questo gioiello appartiene all' antica collezione Debruge-Dumesnil. Certamente, nessuna signora porterebbe

questa buccola; sarebbe un vandalismo, come sarebbe un vandalismo mettere il sale nella saliera celliniana o servirsi di un'anfora panatenaica per il vino. Nessuna signora porterebbe questa buccola perchè, in fin dei conti, le signore non voglion fare ammirare i propri gioielli in danno proprio. Sono esse che vogliono essere ammirate non i gioielli che portano. E han ragione. Perchè ogni oggetto destinato a un uso deve subordinarsi a quest'uso se no è opera vana ossia non è più opera utile benchè rivestita delle forme di oggetto utilitario. Resta fermo tuttavia che se de' Cellini e' ci fossero o ci saranno essi possan far a piacere delle buccole come quelle della collezione Debruge-Dumesnil: — sarà sempre un tanto d'acquistato per l'onore dell'arte italiana. Ma se alla bellezza dell'oggetto uniranno la sagace opportunità della forma, allora nessuno avrà da dir come vien detto della buccola celliniana: è soltanto lavoro da museo. Su questo proposito erano mirabili i gioiellieri del medioevo; nel comporre i gioielli essi aveano alto il senso dell'opportunità. Come notò anche il Viollet-le-Duc[9] la forma, nei gioielli medioevali, non tradiva mai le proprietà della materia.

A stare a certe attribuzioni esisterebbero altre buccole del Cellini. Il Plon, fra altre, stampa tre di queste buccole rappresentanti una sirena, un licorno e un drago[10] riccamente tempestate di gemme. Non so chi abbia mai potuto pensare al Cellini davanti queste tre buccole appartenenti alla collezione di Ferdinando de Rothschild a Londra. A mio parere, nell'esaminare i tre gioielli della collezione Rothschild, qualunque gioielliere può venire in mente tranne il nostro Benvenuto. Son gioielli straordinariamente preziosi



Cassetta in filigrana

Ulrico Hoepli edit. - Milano

non belli. E io sto dalla parte del Plon che li credè spagnoli del XVI secolo. Uno, anzi, somiglia moltissimo una buccola spagnuola di oro e smalto bianco, verde, azzurro e rosso appartenente alla collezione di Carlo Stein stata venduta recentemente. La opinione che ho espresso sopra le tre buccole della collezione di Londra, la esprimerei intorno una buccola celliniana che è a Dresda stata pubblicata anche questa dal Plon.[11]

Nello scrivere del Cellini ho avuto occasione di accennare i suoi *Trattati dell'oreficeria e della scultura.*[12] Non è male che la lettrice sappia esattamente cosa sono questi trattati; sopratutto quello su l'oreficeria il quale si collega così strettamente all'oggetto delle presenti ricerche.

Il trattato dell'oreficeria è un libro di precetti su l'arte del niello — su quella di lavorar di filo (filigrana) — su l'arte dello smaltare — su l'arte del gioiellare e simili. È un libro che giovò a ingrandire la fama del suo autore come la sua *Vita* ne accrebbe la popolarità. Il Cellini dichiara che una delle ragioni che gli consigliarono di dettare le teoriche della sua arte fu l'aver veduto che nessuno innanzi a lui aveva pensato di mettere in carta « i modi che sono nella grand'arte dell'oreficeria. » Affermando questo il Cellini però si ingannava perchè nel medioevo Teofilo, prete e monaco, aveva consacrato a quest'arte un lunghissimo studio nel libro *Diversarum artium schedula.* È curioso il confronto fra l'opera di Teofilo e quella del Cellini perchè ne risulta che molte

pratiche del medioevo si usavano anche nel XVI secolo. Gli strumenti stessi, gli arnesi, gli utensili, i vari generi e le parti diverse dei lavori che descrive Benvenuto hanno quasi sempre il corrispondente vocabolo nel latino barbaro del dotto e pio monaco.[13] I precetti scritti dal Cellini nel trattato rivelano a colpo d'occhio l'uomo pratico di quanto scrive, quegli cioè che padroneggia la materia di cui deve trattare. Pregio nobilissimo che unito alla lingua viva e colorita fanno del trattato celliniano, un libro anche oggi de' più curiosi e ricercati.

Costume della " Principessa o Dogaressa di Venetia „ (dagli *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* di Cesare Vecellio).

Il merito del Cellini sopra la maggior parte degli orefici e gioiellieri del rinascimento, oltrechè nel lavoro sempre considerevole, sta in ciò che egli disegnava da sè i gioielli che eseguiva. Avanti il Cellini, nato come tutti sanno nel 1500 e vissuto 71 anno, avanti il Cellini nel secolo XV Antonio del

Pollaiolo erasi dato con grande amore al disegno di cose di oreficeria e gioielleria e essendo egli medesimo orefice più di qualsivoglia altro disegnatore ebbe facilità di ideare disegni adatti alla materia colla quale doveano eseguirsi e all'uso al quale dovevano destinarsi. Così Maso Finiguerra si servì quasi sempre dei disegni di Antonio del Pollaiolo e Amerigo, il grande smaltatore, lo stesso.

Costume delle " Gentildonne a festa pubblica „ (dagli *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* di Cesare Vecellio).

Si può credere l'estensione che doveva avere la gioielleria in un'epoca come questa del rinascimento nella quale il lusso aveva conseguito gli estremi d'ogni raffinatezza e la tecnica non indietreggiava dinanzi a alcuna difficoltà. Chè in questi tempi i gioielli erano amati dagli uomini molto più d'ora; e erano portati abbondantemente, nonchè dalle donne, dagli uomini — fossero pure personaggi cospicui. Il ritratto di Giulio II

a Firenze dipinto da Raffaello ha le dita piene d'anelli. E anelli portavano in questi tempi anco i principi e i signori d'ogni paese italiano e gioielli al berretto all'istessa guisa che le dame si ornavano il capo di sottili fili di perle, come vedesi nello squisito ritratto di dama fiorentina del XV secolo, opera di Pier della Francesca, nel museo Poldi-Pezzoli a Milano, e nel gran quadro di Bernardo Zenale ora attribuito a Bernardino dei Conti nella pinacoteca di Brera nonchè in molti altri dipinti segnatamente in quelli sontuosi di Carlo Crivelli dove i gioielli, — fermagli, braccialetti e diademi — sono spesso in rilievo.

Notai che il rinascimento non è tanto ricco di gioielli quanto di opere appartenenti all'oreficeria, onde per avere un' idea precisa degli usi dei gioielli e delle loro forme nel XV e XVI bisogna spesso ricorrere all'esame dei quadri antichi e delle miniature. Il Louandre pubblica da un Ms. della biblioteca Nazionale di Parigi [14] due figure di dame riccamente vestite, una lombarda e una veneta del XV secòlo; la lombarda meno sontuosamente ornata della veneziana la quale è cinta di perle al seno, al capo e al capo in guisa singolarissima.[15] Che nel rinascimento l'uso delle perle fosse molto esteso sopratutto a Venezia, lo provano anche diversi quadri del Carpaccio, del Crivelli, di Gentile Bellini nonchè lo prova abbondantemente la raccolta di *Habiti antichi et moderni* del Vecellio. Da dove ricopio il costume « della principessa o dogaressa di Venetia » vestita alla ducale col corno in capo tempestato di gemme e con collana di perle di grandissimo valore tramezzata di altre gioie, e 'l costume di una gentildonna in festa pubblica tutta vestita di bianco con « gli

ornamenti del capo del petto et del collo di perle et gioie con l'oro che fu giudicato del valore di 50,000 scudi.[16] » A Venezia, soltanto le ragazze portavano pochi ornamenti; qualche perla e una piccola collana d'oro « di poca valuta, » come dice il Vecellio. Però una volta che fossero state promesse spose la cosa cangiava; e anch'esse pigliavan parte alla festa de' gioielli, per mezzo, sopratutto, di perle, di cui si ornavano con sfoggio inaudito. E qual sfoggio fosse a Venezia nel quattro e cinquecento lo mostrano le leggi suntuarie. Le quali mostrano eziandio la incostanza delle mode veneziane capricciosissime più di quelle d'oggi. Dagli *Habiti* del Vecellio pubblico ancora un abito di quelli « usati dalle donne di Venetia del 1550. » Guardisi anche quì che ricchezza che sfoggio di gioie; e la corona d'oro sul capo di questa gentildonna ornata regalmente al collo, al petto, ai fianchi con perle, con oro, con argento. L'uso di queste corone, secondo il Vecellio, promosse a Venezia una industria; « l'industria delle piccole corone d'oro e d'argento intorniate da gigli che vi si cingevano con cinti d'oro che pendevano fino a terra. »

Venezia frattanto falsificava perfettamente quelle stesse perle le quali contribuivano a far ricche le sue signore e di queste perle e altre pietre preziose facea gran commercio coi paesi più lontani. Poichè Venezia, e più che altro Murano, era grandemente famosa nel ramo dell'arte vetraria detto delle *conterie;* ossia nella fabbricazione delle perle di vetro e smalto che ho avuto l'occasione di accennare. Fino dal XIII secolo a Venezia cominciò a svilupparsi la industria di cui parlo; vi si trovò il modo di colorire il vetro e si fecero

delle pietre mirabilissime.[17] Di ciò va data lode a un Domenico Miotti o Miotto e a un Cristoforo Briani vissuti nel dugento, seguiti poi, a tre secoli di distanza, da un Andrea Vidaore che immaginò le perle a fuoco di lucerna, ossia le perle screziate a vari colori o ornate d'oro colle quali si fecero mirabili ornamenti muliebri. Egli — il Vidaore — nel 1528 ottenne dal magistrato veneto sopravvegliante alle arti una matricola; e da ciò ebbe origine l'arte dei perlai, anticamente chiamati dei *supialume*. Narrasi che reduce Marco Polo, verso la metà del XIII secolo, dai viaggi nell'interno dell'Asia e di sulle coste dell'Oceano indiano, avendo riferito i costumi dei popoli da lui visitati e l'amore che dimostravano a ogni specie di pietre preziose, egli abbia dato un eccitamento ai fabbricatori veneziani di vetro — un eccitamento alla contraffazione delle gemme. Le quali incontrarono difatti larghi favori in quei popoli[18] come tuttora li in-

Costume " delle Donne di Venetia del 1550 „ (dagli *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* di Cesare Vecellio).

contrano; a stare anche a certe affermazioni recenti del Modigliani.[19] Inutile aggiungere, che queste perle e pietre false come servivano a ornare le donne delle più lontane regioni con cui Venezia trafficava, dell'Etiopia, dell'Abissinia, della Cina, così servivano per le donne italiane, e venete sopratutto, che nell'epoca di cui discorro fecero, come mostrai, vero sfoggio di perle.

All'uso abbondantissimo delle perle si aggiungeva, per tutta Italia, l'uso della gioielleria d'oro dove il lavoro intelligente dell'artista s'accompagnava alla ricchezza venale della materia. E allora si facevano ogni sorta di gioielli: anelli, buccole, diademi, collane, fibule, reliquiari e insegne.

Per dar un'idea esatta della bellezza e varietà degli anelli del rinascimento bisognerebbe che avessi qui disegnato tutti quelli della collezione del tanto compianto Spitzer. « Si capisce, dice il Fontenay, scrivendo degli anelli di questa collezione, si capisce nel guardarli che coloro che facevano siffatti lavori erano artisti che lavoravano col cuore. »[20] Ciò che il Fontenay scrive degli anelli si può dire di ogni genere di gioielli del xv e xvi secolo. La varietà è assai notevole nei gioielli del rinascimento; — però anche i gioiellieri d'allora aveano delle forme convenzionali. Esempio: nelle buccole amavano la forma del pendente da collo che riproduco, fatto di una massa grande

Anello veneziano (Museo Poldi-Pezzoli, Milano)

nel mezzo sostenuta da maglie unite in angolo. E usavano di ornare con grosse perle tutto o parte del perimetro del gioiello come lo mostrano alcuni gioielli italiani del XVI secolo pubblicati dal Louandre.[21] I diademi, le collane e le fibule nello spirito della composizione e del lavoro non erano diverse dagli altri generi di gioielli; nei quali era costante la bellezza del lavoro la quale si sovrapponeva sempre alla sua ricchezza. E era una raffinatezza galante e sobria ispirata direttamente dalle cose antiche di Grecia e Roma.

Ho detto che fra i gioielli del rinascimento erano dei reliquiari e delle insegne.

I reliquiari sono ricordi dell'antica bulla etrusca e latina della quale, traverso il medioevo, si conservò l'uso fino a noi. Perchè anche ora vi è chi porta al collo dei reliquiari. La croce — forma abitualissima dei gioielli moderni — portata spesso dalle signore quale ornamento del petto è un ricordo degli antichi reliquiari o, addirittura, dell'antica bulla etrusca. Tralascio di indicare le crocette, le medaglie e gli « abitini » da molti portati ancora sotto il vestito in segno di fede e benedizione.

E le insegne?

Le insegne del rinascimento come i reliquiari si facevano d'oro e di smalto e, storiate, si portavano al cappello.

Nella galleria degli Ufizi a Firenze il ritratto di Giovanna d'Austria duchessa di Toscana, con il principe figliolo, ha sul berretto una balestra tempestata di smeraldi e rubini. Poichè queste insegne non avevano sempre un significato di devozione ma talvolta, si crede, erano emblema puramente civile. A ogni modo cotali insegne ornavano sempre il cappello e

la moda di esse venne a noi dalla Francia ai tempi della spedizione di Carlo VIII.

L' Urbani de Gheltof, parlando di gioielli veneti, accenna[22] alcuni uomini di certi quadri con catena d'oro al collo e medaglia al berretto. Probabilmente trattasi dell'insegne di cui parlo.

La lettrice sa che i gioiellieri del rinascimento ebbero la suprema sorgente di ispirazione nella antichità classica. Era naturale quindi che, oltre alle forme, le pratiche della gioielleria di Grecia e di Roma essi cercassero di rinverdire. Difatti fu così. Si è visto in che alto onore i Greci tennero la glittica in Grecia prima, a Roma poi. Chi si meraviglierà a sapere ora che la glittica del rinascimento ebbe dei cultori solennissimi? Fra i primi sta Giovanni Bernardi di Castelbolognese il quale dopo aver servito Alfonso d'Este duca di Ferrara passò a Roma a lavorare per Clemente VII. Il suo capolavoro è la famosa cassetta Farnese dove incise alcuni medaglioni sopra cristallo di rocca seguendo il disegno di Perin del Vaga. Accanto a Giovanni Bernardi sta il milanese Domenico Compagni detto dei Cammei; e Galeazzo Mondella veronese notato dal Vasari fra i maggiori glittici del XVI secolo; e Giovanni di Lorenzo di Pietro delle Opere detto Giovanni delle Corniole, non fiorentino, come solitamente si dice, ma pisano, delle cui pietre incise non si conosce che il ritratto del Savonarola oggi alla galleria degli Ufizi; e Valerio Belli detto Valerio Vicentino, autore di un celebre ciborio con

ventiquattro formelle di cristallo; e Giovanni Cristoforo Romano che immaginò il disegno del monumento a Giangaleazzo Visconti nella Certosa di Pavia e lo eseguì in gran parte. Questi incisori di cammei, i quali lavorarono opere grandiose, dovettero eziandio lavorare opere minute a ornamento di gioielli in quest' epoca del rinascimento in cui l' arte di incidere le pietre rinacque in Italia per l'amore alle cose antiche, come ho detto, e rinacque sopratutto per le cure di Martino V e di Paolo II e per via dell' impulso che le dette l' ordinazione della raccolta di gemme fatta a Firenze da Lorenzo dei Medici e Piero suo figliolo nel cui museo la glittica formava forse la sezione più interessante.

Altri incisori valenti di cammei furono Alessandro Cesati detto il Grechetto e il Marmita citato dal Vasari « quale grandissimo imitatore degli antichi » e un Domenico di Polo fiorentino della famiglia Vetri o de' Vetri stato discepolo di Giovanni delle Corniole. Qua e là per l' Italia fiorirono del resto un po' dovunque degli esimi lavoratori « di cavo » per dirli come li dice il Vasari. A Venezia lavorò in questo genere Francesco Anichini ferrarese che, morto nel 1526, lasciò tre figliuoli: Luigi, Andrea e Callisto a seguitar l' arte dei cammei. E all' istessa epoca fiorì a Milano un Giovacchino de' Rossi milanese che lavorò per il duca Cosimo de' Medici, e Iacopo da Trezzo detto il Nìzzola e Gaspero e Girolamo Misseroni appartenenti alla famiglia del famoso *Misseron* che fece cammei alla corte dell' imperatore Rodolfo II dove venne dichiarato nobile e antiquario di S. M. Nè a Roma colla corte papale fecer difetto in questo tempo i valenti lavoratori di gemme. Fra i maggiori sta un Tristano Rolando di Man-

tova che accompagnò Alessandro VI nei suoi viaggi e un Antonio Dordoni valorosissimo e un Giacomo Anfossa di Pavia che godè la benevolenza di Pio V e di Gregorio XIII e forse incise il grosso smeraldo che orna la cima della tiara di Pio VII.

Pendente di una collana
(Museo Poldi-Pezzoli, Milano)

Tutti questi artisti dei quali si conoscono le opere maggiori, verisimilmente hanno a avere eseguito delle incisioni su pietre per uso di gioielli. Infatti a consultare gli inventari delle case regnanti del xv e xvi secolo i gioielli ornati di cammei vengono spesso sotto gli occhi.[23] Ho davanti la nota delle collezioni di gioielli della casa medicea nel xv secolo; è un continuo leggervi « un chammeo » con una figura, con due, con tre rilevate; « un chalcedonio » con una testa di questo o quell'imperatore; « una chorniola » con due figure grandi e una piccola, e simili. Si sa che queste collezioni medicee erano formate in gran parte da opere originali,

vale a dire da oggetti acquistati a Roma o fuori e appartenenti all'antichità classica, ma non si può dire però che in queste collezioni non possano esservi state delle pietre credute antiche e incise invece da artisti contemporanei. Io non me ne maraviglierei affatto. Il Brun non ritenne che la famosa « Tazza Farnese » ora al museo di Napoli, che formava parte della collezione di Lorenzo il Magnifico non fosse antica ma sì opera di un artista del rinascimento?[24] Chè nel XV e XVI secolo, coll'amore cieco all'antichità classica, si imitava e contraffaceva tutto quanto avea rapporto con la Roma de' Cesari. Il Vasari parla di questa smania nella vita di Vellano da Padova: « Tanto grande è la forza del contraffare con amore e studio alcuna cosa, che, il più delle volte, essendo bene imitata la maniera d'una di queste nostre arti da coloro che nell' opera di qualcuno si compiacciono, sì fattamente somiglia la cosa che imita quella che è imitata, che non si discerne se non da chi ha più che buon occhio. »[25]

In questi tempi lo spirito della contraffazione, anche a scopo d'inganno, era promosso e fecondato dai collezionisti i quali accoglievano nelle proprie raccolte solo oggetti d'arte antica. Le collezioni nascenti di Niccolò Niccoli, del Poggio, di Carlo Marsuppini, di Cosimo, Pietro, Giovanni e Lorenzo dei Medici, del cardinal Pietro Barbo, poi papa Paolo II, dello Squarcione, di Pietro Bembo, insomma tutte le maggiori collezioni d'oggetti d'arte, come bronzi, monete, oreficerie, gioielli nel rinascimento, si formavano soltanto di oggetti d'arte classica. E gli scultori, gli orefici, i glittici del rinascimento facevano mirabilmente questi oggetti i quali

poi passavano, o saranno passati, nelle collezioni artistiche come cose originali.

Gli imitatori e contraffattori delle opere antiche trovarono largo campo a' loro lavori nelle opere minute di bronzo, nelle cosiddette *placchette*, nelle medaglie, nelle monete nonchè nelle incisioni delle pietre dure. In ciò si distinse molto, a stare al Vasari, Pier Maria da Pescia detto il Tagliacarne autore, forse, del sigillo in porfido di Leone X oggi nella collezione delle gemme al museo degli Ufizi a Firenze, e da lui firmato in greco.[26]

Insomma, falsi o no, di questi cammei venuti tanto in moda nel rinascimento, se ne fecero molti nel XV e XVI secolo. Dove e quali siano i *falsi* si ignora in gran parte.

Oltre la glittica nel rinascimento ebbe una vita nova il niello il quale è diverso dall'ageminatura in cui molto si distinsero alcuni paesi orientali. Le origini del niello sono molto antiche;[27] ma nel XV secolo mercè le cure del fiorentino Maso Finiguerra ebbe una rifioritura bella e abbondante in Italia l'arte del niello. La quale essendo l'arte di incidere su metallo, veniva applicata sui gioielli o sulle cose di oreficeria e è tutt'una coll'arte calcografica, vale a dire coll'arte di riprodurre per via di intagli sul rame o sull'acciaio, figure e ornati.

Il saggio più antico della rifioritura di cui parlo, è del 1452. In quest'anno venne pagata al Finiguerra una Pace[28] niellata per la chiesa di S. Giovanni a Firenze. È la famosa Pace

d'argento della Coronazione della Vergine ora al museo Nazionale di Firenze dove venne trasportata, a' nostri giorni, dalla galleria degli Ufizi. A questa pace fa eccellente accompagnamento l'altra colla Crocifissione niellata per S. Giovanni come la prima, però tre anni dopo. Attribuita al Finiguerra, essa par eseguita più verisimilmente da Matteo di Giovanni Dei. Ciò significa che 'l niello non era esercitato esclusivamente dal Finiguerra e che altri lo esercitavano con plauso contemporaneamente a lui. Tuttavia il Finiguerra fu il maestro de' maestri in cotale delicatissimo esercizio e nessuna città italiana o forestiera ha cercato mai di togliere a Firenze il primato di quest'arte delicatissima. In Toscana, oltre il Finiguerra, faceva nielli benissimo Forzore fratello di Parri Spinelli aretino e sopratutto il Dei e Antonio del Pollaiolo che, come dice il Lanzi, « competerono fra loro in S. Giovanni[29] a Firenze, » e Giovanni Turini senese.

Non ho citato 'l Cellini il quale scrive su di sè: « Io in nella mia giovinezza, di quindici insino a diciotto anni, lavorai molto di quest'arte del niello, e la feci sempre con i miei disegni, et erano molto lodate le mie opere. »[30]

Fuori della Toscana si distinsero, in Lombardia, il Caradosso e Daniele Arcioni; e a Bologna Francesco Francia il quale nel principio del cinquecento vi tenne una scuola di oreficeria e pittura fiorentissima. A questa scuola s'educò forse un Pellegrino abilissimo niellatore.[31] Passato il rinascimento il niello non ebbe, da noi, così numerosi cultori da formar un' arte degna di essere oggetto di particolare considerazione. A ogni modo si sa che anche dopo il cinquecento vissero in Italia dei buoni niellatori. Il Duchesne [32] che citò

molte opere in niello, dimenticò, per esempio, di citare alcune cose niellate nella cattedrale di Cremona da un Pietro Campora fiorito verso il 1614.

Senonchè non può credersi quanto gli storici dell'arte italiana si siano disinteressati delle cose che non riguardano il rinascimento. Perciò non bisogna abituarsi a credere che al di là del rinascimento l'arte italiana sia andata di male in peggio. L'arte italiana, anche nei secoli successivi al XV e XVI, ebbe una fioritura; la quale, se fu difettosa in qualcosa ebbe la sua parte buona e bella.

Bottiglietta orientale niellata

Gli studi moderni l'hanno provato. Infatti: oggi che si studia con imparzialità generosa l'arte di qualsiasi epoca e di qualunque autore, anche il secento e 'l settecento comincia a esser pregiato.

Per finir subito la storia del niello, dirò che l'arte italiana del niellare ebbe dei buoni cultori nella Francia del settecento, in Germania e sopratutto in Russia dove il niello fu tenuto in sommo onore fino dai bassi tempi del medioevo.

Negli ultimi del settecento nacque poi a Ferrara Filippo Pasini il quale dette al niello un impulso novo di cui avea bisogno dopo i tentennamenti e le fioriture parziali le quali succedettero al rinascimento.

Il Pasini ai primi del nostro secolo chiamò a sè l'incisore Vignocchi e l'orefice Badalini e, forte delle teorie che aveva acquistato sul modo di niellare degli antichi, volle che il Vignocchi e 'l Badalini lavorassero sotto la sua direzione. Gli studi del Pasini e l'opera dei suoi cooperatori non poteva dar resultato più lusinghiero; onde il Pasini riescì a far rivivere l'antico niello italiano.[33] Gli tennero dietro in Lombardia il Bernasconi e in Sicilia l'incisore Alfio Consoli. Questi, verso il 1870, studiando gli antichi nielli de' maestri italiani del XV secolo, riescì a ottener lavori superbi che dagli speculatori furono venduti, per lavori antichi, senza alcun vantaggio dell'artista.

Il niello mi ha spinto troppo avanti. Se pertanto ho discorso de' nielli moderni non credasi che rinunci a scrivere della gioielleria dei secoli XVII e XVIII. In questi du' secoli l'arte della gioielleria continuò tutte quelle pratiche delle quali si giovarono i gioiellieri del rinascimento.

Nel XVIII secolo il gioielliere italiano sotto la influenza di quello francese (chè tutta l'arte italiana del settecento fu vivamente influenzata dalla francese) dispose largamente di un elemento nella composizione dei suoi gioielli, di cui i secoli anteriori non si erano serviti nella stessa misura; la

miniatura su smalto e cioè egli potè ornare alcuni gioielli, gli spilloni specialmente usatissimi nel XVIII secolo, potè ornarli di gentili smalti lavorati in miniatura raffiguranti o ritratti o scene mitologiche sovente eseguite con inappuntabile precisione. Peccato che la precisione non sia arte! Si trovano gioielli con miniatura in tutti i musei e in molte collezioni private e par che vogliano cominciare a riusare questi gioielli da' colori vaghi rosei miti come quelli di un pastello di Rosalba Carriera o di Maurizio de la Tour. Fra i gioielli usati nel XVII e XVIII secolo stanno anche quelli con molte perle. Poichè le perle in questi due secoli furono di gran voga; si usavano nelle visite, si usavano per fuori, di giorno, e perfino in casa si portavano abitualmente dalle dame galanti. — I gioiellieri della prima metà del XVIII secolo univano volentieri l'oro all'argento, e sceglievano l'oro per incassare le pietre di colore e l'argento pei diamanti. In questi tempi poi era tornata la moda di ornare le vesti di pietre preziose. E fu nel XVIII secolo che le dame avendo cominciato a portare l'orologio sospeso alla cintura (da ciò le casse degli orologi leggiadramente guarnite d'ornati e di gemme) nel secolo successivo ebbe il suo trionfo la catena alla cintura, ora tanto in moda, solitamente composta di più catenelle una per l'orologio, per esempio, una per la chiavetta e una per il sigillo. Su questi orologi e su queste catene il cesello e il lavoro a sbalzo furono allora molto impiegati e i musei nostri e forestieri mostrano con onore in

Anello del XVII secolo detto *drageoir* dai francesi perchè si apriva e si chiudeva e nella scatola conteneva dei confetti (*des dragées*). (*Collezione Morchio, Venezia*)

che modo splendido i cesellatori del sei e settecento lavorassero. Il secolo XVIII colle sue raffinatezze dette luogo a un gioiello delicatissimo chiamato dai Francesi « *aigrette* » fatto tutto a fiori, rose, viole, e piume; un piccolo trofeo d'amore ornato di nastri svolazzanti e tempestato di pietre preziose, di diamanti o perle che le dame galanti portavano sul capo.[34]

Buccola usata nel contado padovano
(*Collezione Morchio, Venezia*)

Il XVII e il XVIII secolo si distinguono nell'arte del lusso per una somma e vana prodigalità. Tuttavia fra l'un secolo e l'altro c'è differenza; il secento è magnifico, sontuoso, pomposo; il settecento invece è delicato, geniale, lezioso. A questa diversità di carattere la quale ha comune, come dicevo, l'amore alla prodigalità si informano tutte le produzioni artistiche de' due secoli. Così vi si informa eziandio l'arte dei gioielli nel secento, superbamente fastosa, nel settecento elegantemente splendida.

In entrambi i secoli si fe' un grande uso di pietre preziose che i gioiellieri si compiacevano disporre in guisa da aver contrasti di colore vistosissimi. Si può dire, senza tema di

Catena con pitture sullo smalto

Ulrico Hoepli edit. - Milano

errare, che i due secoli immediatamente vicini al nostro furono i secoli delle pietre preziose le quali si alternavano di medagliette miniate e intrecci di filigrana e si legavano con estrema bravura. Certo sarebbe assurdo cercar la sobrietà nella composizione e nell'uso dei gioielli de' due secoli di cui parlo; ma a dire che in gran parte i gioielli del settecento non sono opere di finissimo gusto sarebbe un volere esagerare per troppo amore al bello classico che ha fatto perder la testa a più d'un valentuomo. Il settecento va preso qual' è coi suoi vizi e le sue virtù.

> Parfaits dans le petit, sublimes en bijoux,
> Grands inventeurs de riens, nous faisons les jaloux,

scriveva il Voltaire a madama Denis nel 1750. Niente, in realtà, eguaglia la ricchezza e la fantasia di questo secolo pieno di eleganza e raffinatezza in cui tutte le industrie artistiche ebbero una squisita originalità.

La gioielleria del settecento delicata capricciosa amabilissima procede da un'arte intima la quale si ingegna di familiarizzarsi con le mille fantasie della vita galante dei salotti che nel XVIII secolo erano in voga. Ora tutta quest'arte la quale voleva esprimere, con forme estremamente ricercate — era un'arte femminile per eccellenza! — i suoi capricci, doveva avere, come ebbe, una speciale predilezione per le pietre preziose. Le dame che nel settecento avevano un' autorità sconfinata, volevan sempre brillare e mettere in evidenza i lor diritti. Reso questo omaggio all'autorità femminile (mi guarderei bene di scrivere vanità e 'l proto lo sappia) l'arte del gioielliere settecentista dovette sodisfare

quel sentimento che hanno tutte le signore verso le cose minute, verso le cose « picciolette, belle e care » come dice il poeta:

Le cose picciolette son pur belle,
Le cose picciolette son pur care.

Infatti, l'arte del settecento sodisfece anche questo sentimento mettendo in grandissimo onore le miniature e i lavori di filigrana; — lavori fini, deliziosi, che ingioiarono la guardaroba delle signore più alla moda di questi tempi.

Il settecento non scomparve senza che 'l classico tornasse sulla scena. La scoperta di Ercolano e Pompei provocò i nuovi amori verso l'antichità classica. Nel 1748 si cominciarono gli scavi di Pompei mentre ancora il gusto all'arte leggiadramente nervosa del secolo XVIII andava svolgendosi in mezzo alla simpatia del pubblico. E 'l pubblico dovea tornare per forza alle sobrie forme dell'arte classica dopo la rivoluzion francese.

L'arte del gioielliere seguì in questi tempi i gravi avvenimenti della fine del XVIII secolo. In Francia a tempo della rivoluzione si fecero delle buccole con piccoli frammenti di pietra provenienti dalla demolizione della Bastiglia e furon di moda le buccole alla ghigliottina « *boucles d'oreille à la guillotine* » formate da un apparato per ghigliottinare sormontato di un berretto frigio e una testa reale s'intende, penzoloni, ghigliottinata. Poi venne il primo impero; lo stile « *Empire* » come

si usa dire in Italia, e fu uno stile sbocciato dalle cose greche e romane in guisa così languida e sfiaccolata come non poteva esser di più. I secoli XVII e XVIII avevano fatto troppo sfoggio di fantasia perchè non dovesse seguire una riazione; e la riazione vi fu all'arte della fine del settecento e dei principî del nostro secolo sul quale è bene volgere omai il discorso.

Sui gioielli dei primi del secolo ho poco da dire. Offro il disegno di due buccole in stile dell'impero.

Da noi una vera risurrezione dell'arte del gioielliere comincia verso la metà del secolo e è dovuta essenzialmente agli studi e alle cure della famiglia Castellani. Questa famiglia mercè il consiglio e la cooperazione del duca di Sermoneta don Michelangelo Caetani, con una scuola fondata a Roma intorno al 1840, contribuì efficacemente a sostituire alla produzione straniera, che inondava l'Italia, la nostra e a rispingere la gioielleria italiana allo stile e ai metodi di lavoro usati dagli antichi. « L'ammirazione che destò questo ritorno alle antiche tradizioni, osserva Alessandro Castellani,[35] spronò dapprima gli orafi romani sì fattamente che potemmo vedere in pochi anni aprirsi in Roma varie officine l'una dopo l'altra, come per incanto.[36] Seguirono il buon esempio i Napoletani e i Toscani; e fuori la Francia, l'Inghilterra e l'America. »

Così in Italia rivennero in onore per un po' di tempo i gioielli all'antica e sopratutto all'etrusca; nella lavorazione dei quali

il padre di Alessandro Castellani, Fortunato Pio, aveva conseguito altissima celebrità in Italia e all'estero. Bisogna avvertire però che fin dal 1815 Fortunato Pio Castellani fa-

Buccola: stile dell' impero

Buccola: stile dell' impero

ceva i gioielli a imitazione degli antichi coi disegni del duca Caetani, ma i suoi gioielli avevano poco smercio. A Roma e nel rimanente d'Italia, si vendevano quasi esclusivamente gemme e lavori inglesi, francesi e ginevrini e in generale da noi i gioiellieri sui primi del secolo non erano produttori,

nè industriali, nè artisti, ma quasi non altro che trafficanti in un commercio d'importazione.

Ma quando nel 1850 e non nel 1851, come stampò prima il Gozzoli eppoi dopo il de Gubernatis — ma quando nel 1850 Fortunato Pio Castellani cedette ai suoi figlioli i capitali e la direzione dello stabilimento, le cose andarono un po' meglio. E Augusto Castellani continuatore fedele e intelligente degli intendimenti del padre recò vero beneficio allo sviluppo della gioielleria moderna ben consigliato dal fratello Alessandro che nelle cose dell'arte antica fu uno dei maggiori conoscitori del nostro tempo.[37]

Parlando di gioielleria moderna, debbo notar subito che il brillante oggi ha invaso tutto il campo de' gioielli. Una volta rappresentava la massima ricchezza, e a questa sola pareva che si convenisse; oggi, invece, entra nel dono nuziale di tutte o quasi tutte le famiglie di mezzo ceto. Questo gran favore del brillante non ha giovato però allo sviluppo della gioielleria artistica; perchè il brillante nel più de' casi ha bisogno solo di una solida e galante legatura; — e questa legatura non è opera artistica, ma esclusivamente meccanica. Perciò il gioielliere si è abituato non dirò a fare a meno del disegno, ma a tenerlo troppo lontano.

Questa osservazione la faceva eziandio il Boselli estendendola, giustamente, a tutte le pietre preziose. Nella relazione sull'esposizione di Milano del 1881 egli notava l'amore eccessivo delle pietre preziose fra le cause che impediscono

di progredire all'arte del gioielliere. « La pietra preziosa rappresenta un valore in materia prima — osservava il B. — un valore il quale assorbe quello che si consacrerebbe all'oro e al lavoro. » Giustissimo.

Era ben diversa la moda a' tempi del Cellini. Allora l'ingegno dell'uomo e la sua abile mano imprimevano al gioiello d'oro un'importanza molto superiore a quella che gli dava il metallo, cioè la materia. Oggi lo studio del gioielliere si riassume essenzialmente sopra il modo di far una sottil legatura alle pietre.

Senonchè, bisogna osservare che la industria e l'uso moderno sì esteso delle pietre preziose ha dato un carattere e una riputazione speciale alla gioielleria del nostro tempo. Perciò si è potuto dire che se l'antichità si è distinta nei bei lavori di gioielleria in oro e 'l rinascimento nelle fini cesellature, negli smalti e nella glittica, il secolo XIX non ha rivale nell'arte di sfaccettare e montare galantemente le pietre. Chè nell'antichità fino al XIV secolo dell'èra presente si montavano soltanto le pietre grezze, le quali venivano pulite ma non tagliate. Onde l'antichità non trasse dalle pietre tutta la bellezza che si ricava oggi. Poichè una pietra non tagliata o tagliata male fa la centesima parte dell'effetto che dovrebbe fare. Dopo il XIV secolo si tentò di tagliare o sfaccettare le pietre, ma soltanto nel XV secolo si cominciarono a vedere, con qualche frequenza, i tagli a tavola tanto per le pietre in colore quanto pei diamanti. Nel XVII secolo col taglio a tavola cominciò a vedersi quello a rosa e qualche altro taglio dovuto alla fantasia dei gioiellieri. Comunque sia, mai, come oggi, si ebbero tanti generi di tagli nelle

pietre dei gioiellieri e mai i lapidari (così si chiamano coloro che esercitano l'arte di tagliar le pietre) conseguirono in quest'arte resultati sì splendidi come i moderni.

L'AMORE ai brillanti che ha alimentato quello verso qualsivoglia altra pietra preziosa, ha incoraggiato la fabbricazione dei brillanti chimici e l'artifiziosa riproduzione di qualsiasi gemma. Onde non è caso veder delle signore, anche facoltose, colle buccole e il braccialetto tempestato di pietre false. La ragione sta in ciò, io credo, che con questo mezzo le signore possono facilmente cambiar gioielli e seguir la moda anche in questi minuti oggetti di acconciatura. Comunque sia, cotale industria che fa onore alla chimica moderna, perchè è molto superiore all'antica, ha conseguito tali splendidi resultati da compromettere certe volte la intelligenza e la onestà di gioiellieri valorosissimi. Ecco in proposito cosa narra Alessandro Castellani.[38)]

UNA dama, appartenente al più alto grado della società francese, possedeva una guarnizione di smeraldi di gran valore. Essendosi cangiata la sua fortuna, diede ordine al tesoriere di vendere questi smeraldi. A questo fine da Londra andò espressamente a Parigi un celebre mercante cui fu presentata la guarnizione da due dei più rinomati gioiellieri parigini. Convenuto e pagato il prezzo, il mercante inglese

ripassò la Manica col suo tesoro; e benchè conoscesse dal catalogo il peso di ciascuno smeraldo, pure, giunto a Londra egli volle accertarsene. Difatti scastonò una delle principali pietre e osservatala attentamente s'avvide che era falsa e che eran false anche tutte le altre pietre. Tornato a Parigi e narrato il caso ai venditori, questi, vinti dall'evidenza del fatto, fecero restituire il denaro al mercante inglese, dolenti dell'accaduto e umiliati. In conseguenza di ciò si venne a sapere che, in un momento di bisogno, il marito della gran dama avea fatto vendere i veri smeraldi e li aveva fatti sostituire da pietre false di tanta perfezione da ingannare tre dei più rinomati gioiellieri d' Europa.

Le gemme false hanno inspirato anche una novella al Guy de Maupassant — una novella intitolata *Un vezzo di brillanti*, — dove l'eroina è la moglie di un impiegato la quale, desiderosa di far figura a un ballo, si fa prestare uno splendido vezzo di brillanti da una ricca signora. Al ballo perde il vezzo. Disperata, vuole comprarne uno eguale per restituirlo; e giovandosi di una piccola somma che aveva e per via di privazioni riesce infatti a acquistarlo. Quando, per una circostanza che non ricordo, narrando il caso pietoso all'amica, la povera moglie dell'impiegato viene a sapere che il vezzo non era bono; era di brillanti chimici. Figurarsi!...

È INCONTESTABILE: nella fabbricazione delle pietre false si è raggiunto un altissimo grado di perfezione; ma per far che si faccia, le pietre di vetro sian pure ben tagliate

e pulite, non hanno mai l'aspetto, la vivacità, la durezza delle vere. La lima è il miglior mezzo per distinguere il vetro dalla pietra vera; e il tatto. « Le pietre vere sono fredde, il vetro è assai meno, e se la mano non ne avverte la differenza, la avvertirà la lingua. »[39]

Parrà strano che Venezia, maestra antica nell'arte vetraria, non sappia fare le pietre false per l'oreficeria, così come si fanno in gran parte in Boemia e nel Jura, cui Venezia invia, pertanto, il vetro e lo smalto. Eppure Venezia fino dal XIII secolo ha prodotto delle pietre false mirabili e tuttora la sua avventurina o stellaria desta delle simpatie. Chi non ricorda la avventurina veneziana? Questa pietra nella quale brillano, fulgidamente aggruppate, tante piccole stelle che sembran d'oro? Ma bisogna credere purtroppo che gli industriali i quali si occupano nella produzione delle conterie sono in generale privi di ardimento a Venezia e a Murano. Venezia potrebbe benissimo far le perle come si fanno in Boemia (parlo di quelle sfaccettate per gioielli falsi), ma non le fa perchè non è riescita a conseguire nella loro brillantatura il resultato delle perle estere. Curioso, poi: la Boemia acquista a Venezia una gran quantità di perle per sfaccettarle, eppoi le ridà sfaccettate a Venezia perchè le venda.[40] Infatti a Venezia si vedono sotto le Procuratie.

È triste! Nè meno triste è vedere che anche Roma la quale faceva perfettamente le perle dette *romane* di cui si compongono vezzi e si ornano buccole e spilloni, è triste vedere che Roma si è lasciata vincere la mano da Parigi al punto che oggi non si parla di questo genere di perle senza citar Parigi che le perle false fa egregiamente.

Non vo' finir di parlare delle pietre preziose senza dir che, buone o false, si volle attribuire loro un linguaggio e un significato come ai fiori. Onde oggi si fanno dei gioielli, per lo più anelli, con diverse pietre che hanno un nome, esprimono un voto o altro, come negli esempi seguenti:

AMORE	RICORDO	SALVE
A amatista	R rubino	S smeraldo
M malachite	I idrofane	A amatista
O opalla	C corniola	L lapislazzuli
R rubino	O obsidiana	V venturina
E ematite	R rubino	E euclase
	D diaspro	
	O opalla	

Si ricorre alle volte anche al nome delle pietre dedicate ai mesi, come nello specchietto qui sotto:

MESE	PIETRA	SIGNIFICATO
Gennaio	Giacinto o Granata . . .	Costanza e Fedeltà
Febbraio	Amatista	Pace del cuore
Marzo	Diaspro sanguigno	Prudenza e Coraggio
Aprile	Zaffiro e Diamante . . .	Innocenza e Pentimento
Maggio	Smeraldo	Amor felice
Giugno	Agata o Calcedonia . . .	Salute
Luglio	Rubino o Corniola . . .	Oblìo de' dolori
Agosto	Sardonica	Felicità coniugale
Settembre	Crisòlito	Rimedio contro la pazzia
Ottobre	Acquamarina	Speranza
Novembre	Topazio	Amicizia
Dicembre	Turchesa	Fortuna

I gioielli parlanti non sono cosa nova. Il de Laborde notò nel suo *Glossario*[41] che la cifra amorosa « *le chiffre amoureux* » nei gioielli data circa dal XIV secolo. Non so se sia vero; com' è vero che nel medioevo furono in molto uso gli anelli dei fidanzati; uno dei quali, graziosissimo, lo pubblicò il Fontenay.[42] È un anello del XIII secolo con una specie di casetta in dove solitamente si colloca una pietra e sulla casetta una iscrizione ebraica (chè l' anello appartenne a fidanzati ebrei), la quale significa: *Bona stella.*

PARALLELAMENTE allo sviluppo delle pietre false è andata crescendo ai nostri tempi la lavorazione dell'oreficeria falsa e di quella *placcata*, che ha un posto importante tra le industrie nazionali più produttive della Francia. Le macchine usate per cilindrare, traforare e stampare tutti gli elementi dei gioielli falsi sono ammirabili.

Fra la produzione corrente affatto moderna bisogna citare anche i gioielli fabbricati colla lava del Vesuvio, lavorati, montati e venduti quasi soltanto sul napoletano. Son gioielli solitamente goffi di disegno e poco resistenti; eccetto i gioielli d' ambra del mar Baltico e di Catania. Questi gioielli fatti d' ambra la quale si lavora in piccoli pezzi per uso di buccole, spille e vezzi, preservano — dice una superstizione di alcuni paesi del mezzogiorno d' Italia — preservano i bambini da certe malattie. E cito anche i gioielli di musaico la cui fabbricazione essenzialmente italiana, viene esercitata con diversi sistemi a Roma, Firenze e Venezia. Roma

fa i mosaici a figure, a fiori con pezzi minutissimi di smalto. Firenze fabbrica i musaici a fiori, a paesaggi con pietre dure, marmi, conchiglia rosa o bianca. Venezia imita Roma nei musaici grandi e nei piccoli detti bizantini e fa un genere di smalto tutto suo particolare a ornati e disegni geometrici in generale poco bello. Questi musaici, incassati nell'oro, formano spilloni, buccole, anelli, ecc., i quali presentemente sono fuori di moda e rappresentano più una produzione di curiosità che una produzione artistica; come il genere di gioielli fatti di corallo — per lo più vezzi, buccole e spilloni — che si lavora e si smercia principalmente a Torre del Greco a Napoli a Trapani a Genova e a Livorno.[43]

Rincresce tuttavia che certe specialità nelle quali si esercitavano mirabilmente alcuni paesi nostri vadano a poco a poco scomparendo senza essere sostituite da altre; come oltre le citate, le *lucíe* delle contadine brianzole cotanto pittoriche e originali. In queste *lucíe* o *spadine* vi sarebbe da far de' bei lavori artistici. Ma già anch' esse cominciano a essere aggruppate, come direbbe un naturalista, fra le specie passate, come il *cordoncin spagnolo* — sottilissima catena d'oro della quale nel contado veneto si facevano vezzi singolarissimi.[44]

La industria moderna dell'oreficeria e gioielleria è una delle principali d'Italia attualmente e ha vari modi per svilupparsi.[45] Chè tra altro i suoi mezzi di produzione vanno sempre aumentando; vo' dire i mezzi meccanici, i quali, anche

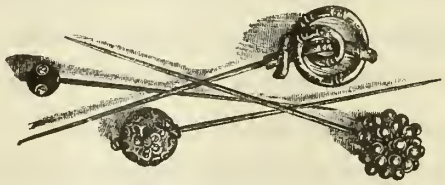
nell'arte del gioielliere, tendono a sostituire di giorno in giorno, il lavoro della mano. È sperabile che questi mezzi meccanici non trionfino ma continuino a essere usati dal gioielliere moderno. Il quale li adoprerà dove voglia mettere sul mercato dei gioielli di uso corrente, di quelli fatti per la gente che ama l'ornamento e non ha l'animo aperto alle gioie aristocratiche dell'arte; e non li adoprerà quando invece intenda a appagare i nobili desideri di coloro che hanno buon gusto.

A parte le facilitazioni che accenno le quali non favoriscono la vita dell'arte, il gioielliere moderno nello svolgimento delle sue ricerche ha spesso le volubilità della moda contro di sè, e ha contrarie sempre le esigenze della concorrenza aggravatesi colla estesa fabbricazione de' gioielli falsi. Perciò il gioielliere moderno deve saper semplicizzare i propri prodotti nella forma e nel lavoro, così da farli costare il meno possibile. Vi riescirà se avrà gusto e la mano addestrata all'arte del disegno.

Si ricordi, il gioielliere moderno, che 'l Cellini si compiaceva di aver disegnato fino dalla sua gioventù i propri gioielli; e che il gioielliere il quale non conosce il disegno sarà sempre un lavorante mediocre. Se poi l'invasione delle gemme continuasse, ei può sempre mettere in evidenza il suo valore artistico come disegnatore più di quello che presentemente possa.

Le gemme sono molto pregiate oggi perchè formano il *gioiello della sera* in contrapposto al *gioiello del giorno* degli antichi Greci e Romani. Una volta le grandi feste si celebravano all'aria aperta e la bellezza dell'oro e dello smalto

sotto il bel cielo azzurro dell'Ellade e di Roma brillava e poteva essere ammirata; oggi le feste si fanno alla luce del gaz e elettrica, e il diamante a questa luce artificiale dà degli effetti che l'oro e lo smalto non dànno. Contuttociò, non si sa perchè non possano rivenire di moda anche i gioielli d'oro. Le signore hanno bisogno dei gioielli di giorno e di quelli di sera: pensi il gioielliere di sodisfar bene questo desiderio. Le signore di buon gusto saranno con lui.



Spille moderne

NOTE

1) Cfr. *La Renaissance en Italie* etc. Paris, 1885, p. 52.

2) *I Trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini*, novamente messi alle stampe secondo la originale dettatura del Codice Marciano per cura di CARLO MILANESI. Firenze, 1857.

3) Cfr. Op. cit., p. VII (Prefazione).

4) V. a pag. 30-31 dei *Trattati* e alle pag. 50-51 e 66 della *Vita*.

5) E. PIOT, *Les arts milanais* nel *Cabinet de l'amateur*, 1862-63, p. 9 e seg. — M. CAFFI, *Archivio st. lombardo*, an. 1880, p. 597 e seg. — E. MÜNTZ, *L'orfévrerie romaine* nella *Gazette des Beaux Arts*, 1883, t. I, p. 421-424 e 491 e 495. — A. BERTOLOTTI, *Artisti lombardi a Roma*, t. I, *passim* e sopratutto p. 273-281.

6) Cfr. GAYE, *Carteggio ined. d'artisti*, vol. VII, p. 364.

7) E. PLON, *Benvenuto Cellini. Recherches sur sa vie et sur son œuvre* etc. Paris, 1883. Vedi le tav. XXI, XXII e XXIII.

8) Op. cit., p. 84.

9) Cfr. *Dictionn. raisonné du mobilier français*. Paris, 1871, Vol. II, voce *Orfévrerie*, p. 237.

10) Il disegno di questa buccola trovasi in *Revue des arts décoratifs*, vol. 6°, come illustrazione a « Une conférence sur les bijoux di L. Falize, » p. 374.

11) V. a tav. XXIII, n. 3.

12) Questi trattati, il cui titolo esatto è quello che riferisco, sono uno in continuazione dell'altro. Del secondo qui non debbo occuparmi. Però non posso fare a meno di citarlo col primo col quale venne stampato sempre assieme. La prima volta tre anni dopo che fu composto e cioè nel 1568 coi torchi di Valente Panizzi e Marco Peri stampatori a Firenze. In seguito ebbe un'edizione nel 1731 fatta dagli stampatori Tartini e Franchi, con una prefazione di Rosso Martini, la quale edizione fu contraffatta verso il 1795 in Torino colla falsa data di Firenze. Una ristampa venne fatta a Milano nel 1811 e poi nel 1843 a Firenze. L'ultima è quella fiorentina che ho davanti del 1857. I trattati celliniani ebbero anche delle traduzioni in lingue estere: la lingua francese n'ha due dovute una al tanto compianto Eugenio Piot, l'altra al Leclanché.

13) Carlo Milanesi notò giustamente che i capitoli 27, 28 e 31 del Trattato di Teofilo monaco i qnali riguardano il niello sono in tutto simili a quelli del Cellini. (Io ho indicato questi capitoli nella nota 26 riguardante la prima parte di questo studio. V. a p. 192). E notò anche la corrispoudenza di vari vocaboli tecnici.

14) Cfr. *Les arts somptuaires*. Paris, 1857, vol. II. Le tavole non avendo alcuna segnatura non è possibile di far ivi nna indicazione precisa.

15) A Venezia, in questi tempi, erano molto nsate anche certe collane dette *peroxine*, forse perchè originariamente si fabbricavano a Perugia.

16) Cfr. *Habiti antichi et moderni*. Ediz. moderna del Firmin Didot. Parigi, 1860, vol. I, p. 65 e 107.

17) Nella metà del secolo XV l'arte di colorire il vetro era giunta a Venezia a contraffare le gemme in modo che 'l Senato decretava nel 1445 che i contraffattori di dette gemme dovessero scontare colla prigione e con una pena gravissima in danaro la loro colpa volta a ingannare il pubblico. (Vedi in CECCHETTI, Op. cit., p. 30, nota 1).

18) Cfr. BUSSOLIN, *Guida alle fabbriche vetrarie di Murano*. Venezia, 1847, p. 50.

19) Il Modigliani che fece un viaggio nel 1886 nell'Isola di Nias dice di aver portato con sè delle casse di conterìe. E racconta che una volta regalò a un Capo tribù delle conterìe rosse, che pare abbiano una preferenza presso quei popoli, e il fratello del Capo attaccò lite con questi per aver quelle conterìe per le sue donne. (V. *Un viaggio a Nias*, Milano 1890, p. 405). Una volta lo stesso M. non potè avere una guida perchè non avea più conterìe rosse (p. 412). Chè le conterìe si dànno là anche come moneta di pagamento. Il M. colle conterìe, col fil di rame e col tabacco si procurava vitto, alloggio e guide. Una volta il M. racconta di aver regalato alla moglie di Anna ginassa — una notabile del Nias — alcuni mazzetti di conterie e ella subito se ne fece una collana di quattro file.

20) Op. cit., p. 58.

21) Op. cit. Al solito non posso dare la indicazione perchè le due tavole di questi gioielli non hanno segnatnra.

22) Op. cit., p. 34. L'Urbani mi confermò questo in una comunicazione privata di cui lo ringrazio pubblicamente.

23) V. *Les collections des Médicis* par EUG. MÜNTZ, I, 17, 35, 38-39, 55, 66-72, 75, 104-106.

24) Cfr. *Sitzungsberichte der K. Ahademie der Wissenschaften in München*, 1875, t. I, 3 libri.

25) Op. e ediz. cit., vol. II, p. 603.

26) Su l'argomento della imitazione e contraffazione degli oggetti d'arte antica vedi il bel volumetto di L. COURAJOD, *L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques au XV et XVI siècle*. Il C. parla soltanto della imitazione delle cose classiche nel rinascimento. Ma anche modernamente si fanno bene queste falsificazioni. V. a tal proposito la *Guida per le Arti e Mestieri*, Milano, Hoepli, anno 1875, p. 128.

27) V. la 1ª parte di questo studio a p. 69.

28) Dicevansi « Paci » o « Baci di Pace » in antico certe lastre di metallo con su la figura di Cristo o della Madonna, una storia religiosa che i sacerdoti davano a baciare ai fedeli. Sovente erano oggetti mirabili di oreficeria e erano o niellati, o damaschinati. Molte raccolte pubbliche e private sono ornate di cosiffatte Paci.

29) L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, vol. I (ediz. del 1823), p. 99.

30) Op. e ediz. cit., p. 19.

31) Cfr. CICOGNARA, Op. cit., n. 1 della pag. 50.

32) Il Duchesne è citato spessissimo dal Cicognara nell' Op. cit. dell' *Origine dei nielli*. È autore di un *Saggio sui nielli*.

33) Sul Pasini vedasi l'opuscolo di G. CAVALLINI, *Cenni biografici intorno alla vita di Filippo Pasini ferrarese*, Ferrara, 1854. O l'opuscolo di A. TAMBURINI, *Ferrara e l'arte del niello*, Pisa, 1884, che è una rivendicazione in favore del Pasini restauratore in Italia dell'arte del niello contro pretese mosse in favore del Bernasconi e del Consoli.

34) Il FONTENAY ha pubblicato vari di questi gioielli nell' Op. cit. Vedi a pag. 410, 415, 416 e 417.

35) Cfr. *Degli Ori e dei Gioielli nell'Esposizione di Parigi del 1878*. Roma, 1879, pag. 35.

36) Augusto Castellani in un opuscolo, *L'Arte nell'Industria*, Roma, 1878, accenna alcuni dati statistici i quali dimostrano l' incremento e lo sviluppo che ebbe la oreficeria in Roma dopo che suo padre aveva iniziato nel 1815 il movimento di resistenza contro la invasione dei gioielli stranieri e cominciato la imitazione dei gioielli antichi. Questi dati statistici sono di conforto a noi italiani. (Cfr. da p. 13 a 15).

37) Alessandro Castellani fu uno dei più celebri collezionisti d' oggetti di industria artistica tra i contemporanei non tanto d' Italia quanto dell' estero. La sua collezione che conteneva tesori d' arte dell' Egitto, della Grecia, dell' Etruria, dell'Asia Minore, della Persia e che avea ordinata nel suo palazzo di via Poli a Roma e in parte a Parigi nel suo *hôtel* di via Taitbout — geniale villino che egli non potè abitare perchè colpito da morte troppo presto — fu venduta nel 1884 e così fu dispersa. In questa collezione erano abbondanti i gioielli etruschi (V. al cap. *Bijoux étrusques* in *Catalogue des objets d'art antique, etc. dépendant de la succession Alex. Castellani*. Paris, Librairie de l'Art, p. 103 e seg.) e in genere era assai abbondante la sezione dell' oreficeria composta in gran parte di gioielli. Nè i camei vi avean poca importanza. (Cfr. Op. cit. da p. 100 a 130).

38) V. *Degli Ori e dei Gioielli*, a pag. 17.

39) Cfr. E. BOSELLI, *Gioielleria, Oreficeria*, Milano, Hoepli, 1890, p. 2.

40) Cfr. A. ERRERA, *Storia e statistica delle Industrie Venete*. Venezia, 1870, p. 329.

41) Citato dal FONTENAY, *Les Bijoux*, p. 211.

42) Op. cit., p. 51.

43) Il corallo, per l' Italia, ha una vera importanza come industria, perchè la sua esportazione potè salire a circa 65 milioni di lire nel 1881, e occupa in media 12 a 15 mila persone fra marinai e operai. Chè quasi tutti i pescatori di corallo sono italiani e la maggior parte di Torre Del Greco presso Napoli, Sciacca e Trapani in Sicilia e pochi di Sardegna e del Genovesato.

44) Erano vezzi da 10 a 20 perfino a 30 e 40 fili i quali ornavano riccamente il collo scendendo giù dalle spalle sino sotto il petto, delle contadine del vicentino, del padovano ecc. Ora raramente il *cordoncin spagnolo* è usato da qualche vecchia o da qualche giovane la quale lo abbia ereditato dalla nonna o dalla madre e abbia potuto resistere alla tentazione di cambiare questo suo vezzo originale con una catena di quelle vuote che la falsità industriale moderna va diffondendo facilissimamente. Nel Veneto si dice che il *cordoncin spagnolo* fatto di anelli quasi impercettibili è sì forte che si potrebbe adoperare per tirar su un secchio d' acqua senza tema che il cordoncino si spezzi.

45) Una statistica recente prova tra altro che Milano è la città più importante in questo ramo; poi vengono Napoli, Roma e Genova, indi Torino. Genova ha la specialità

della filigrana. Ma anche a Torino si lavora la filigrana come vi si fa l'oreficeria falsa nell'istesso modo che questa si fa a Milano. Quanto a Venezia, tranne pei suoi musaici, essa fu sempre dedita modernamente al commercio più che alla fabbricazione dei gioielli. E quanto a Firenze, essa vien subito dopo Torino. Nel complesso però la importazione in fatto di cose d'oro e di pietre va ogni dì scemando in Italia, se si eccettui un po' le provincie meridionali, dove si vendono produzioni estere più che nelle settentrionali. (Talvolta però la produzione è nazionale e vi gira con etichetta forestiera). Perfino nella fabbricazione delle catene d'oro l'Italia va a poco a poco emancipandosi dall'estero. Questa fabbricazione ha caratteri affatto speciali; esige macchine e capitali ingenti che già vanno riunendosi per ottenere resultati onorevoli in favor del nostro paese. Ma quel che è sempre necessario, 'l *buon disegno*.

I VENTAGLI

I ventagli e i gioielli.
Origine del ventaglio.
Un acrostico singolarissimo.
Etimologia del ventaglio nella lingua tedesca.
Origine orientale del ventaglio.
Il ventaglio nell' India, nella China e nel Giappone.
Ventagli triangolari.
Il ventaglio emblema di felicità, di riposo e di forza.
Il ventaglio in Egitto, in Assiria, in Persia, in Grecia, in Etruria e a Roma.
Flabelli e Flabelliferi.
Ventagli d' uso religioso.
Il ventaglio cosiddetto della regina Teodolinda a Monza.
Ventagli medievali di piume.
Ventagli del rinascimento.
Ventagli veneziani.
Ventagli disegnati dal Vecellio.
Ventagli a banderuola.
La suggestività de' ventagli.
Caterina dei Medici e i ventagli.
L' uso dei ventagli del XVII secolo in Italia.
Ventagli di carta, di pergamena e di taffettà.
Ventagli francesi.
Ventagli settecentisti insuperabili.
Il Ventaglio del Goldoni e quello del Belli.
L'Accademia del ventaglio a Londra.
I movimenti del ventaglio.
Ventagli che conducono sulla ghigliottina.
Il ventaglio delle Spagnole.
Pittori ventaglisti.
Ventagli beffeggiatori, politici, anagrammatici, ventagli-parafoco.
Ventagli moderni.
Eclettismo.
Giappone su tutta la linea!
Tokio a Palermo.
Eccetera.

L VENTAGLIO NEL VASTO armamentario della galanteria femminile è l'arme più eloquente, più grave e più pericolosa; così il ventaglio è ancora più interessante dei gioielli. I quali se circondano le signore di certa aureola di ricchezza e di splendore non piglian parte attiva ai loro movimenti e non sono affatto capaci di esprimere, come il ventaglio, le mutabili variazioni del loro sentimento. Ond' io se fossi domandato perchè è stato inventato il ventaglio risponderei franco: Per tutto fuori che per farsi vento. Risponderei così non volendo obbligare la mente a spingersi molto in giù nella ricerca dell' origine di questo fragile strumento il quale ha dato occasione, da po' che la galanteria si fe' persona, a un' infinità di considerazioni di tutti i generi.

L'ORIGINE del ventaglio! L'origine del ventaglio è uno dei misteri più imprescrutabili della archeologia.

> Inventato nel paese dove gli uomini han la coda
> Il ventaglio è stato sempre e sarà sempre di moda.

ha detto un anonimo secentista molto comodamente.

Io per me ritengo che la storia del ventaglio sia tanto antica quanto quella dell'umanità. Con un piccolo sforzo di immaginazione si potrebbe anche pensare a Adamo e Eva nel paradiso terrestre provanti il bisogno di un po' di fresco; si potrebbe pensare a Adamo e Eva agitantisi l'aria dintorno con una foglia. Il nostro pensiero non offenderebbe nemmeno quel parnasiano che sul ventaglio lasciò il seguente acrostico singolarissimo:

> Eve n'a point connu mon élégant travail
> Venus m'imagina. Le féminin bercail
> Et maint peuple rôti qui tout cru mange l'ail
> Nérine à l'Opéra Facmé dans le soleil,
> Trouvent dans mon secours un utile attirail.
> Avec l'aide de mon jeu, savant dans son détail,
> Iris à plus d'un cœur a fait faire un long bail.
> Le sceptre d'une belle est vraiment l'Éventail.

Eva non ha conosciuto la eleganza del mio lavoro stato immaginato da Venere. Questo però non significa che Eva volgendosi alla « vergine natura » per dirlo con Enrico Heine, non abbia fatto uso per isventolarsi d'una foglia che non toccò mai artificio umano.

Non saprei dire con sicurezza se il ventaglio è nato dal bisogno o dal piacere. Ritengo dal bisogno e dal piacere insieme; ma non ho dalla mia i tedeschi i quali hanno asserito che il nome tedesco del ventaglio, *Fächer*, deriva dall'antica voce *wachsen* che vuol dir accrescere. Accrescere cosa? Evidentemente il piacere. Il ventaglio, detto dai latini *flabellum* e italianizzato in flabello, venne così definito dal Macri citato dall'ab. Martigny:[1] strumento destinato a scacciar le mosche e a temperare il caldo. E un altro autore latino volendo accennare i benefici del flabello accenna prima quello di scacciar le mosche eppoi l'altro di far fresco.

Infestas abigit muscas et mitigat aestum.

L'origine del ventaglio per me deve proprio cercarsi in Oriente dove in certi paesi il ventaglio è circondato ancor di misteri. Molti vorrebbero che i primi ventagli siano stati fatti nell'India — in questo paese delle mille e una notte. Nell'India antica, dice il Blondel,[2] il ventaglio fatto in principio di foglia di loto o di palma era un oggetto utile e di ornamento. I poeti sanscritti ne parlano nelle loro descrizioni e la statuaria indiana mostra che nell'India il ventaglio ebbe un'infinità di forme sì come fu oggetto di grande riguardo. Nelle leggende indiane il ventaglio non è mai dimenticato; e anche ora si associa alle più alte e nobili so-

disfazioni di quel popolo. Difatti uno dei più grandi doveri degl' indiani fedeli alla Calaya, uno dei loro cinque paradisi, è di far vento a Ixora, dio che presiede il Calaya, agitando davanti a lui dei grandi ventagli.

A proposito dell' India è popolare il seguente racconto. Nell' India, come a Roma a' suoi tempi, c' era un bello stuolo di fanciulle alle quali veniva affidata la custodia del fuoco sacro. Capitò un giorno tra le pie fanciulle la figliuola di un re; questa si pose a soffiare a soffiar tanto colla bocca che dopo qualche tempo, non ne potè più.

— O perchè debbo stancarmi tanto? — pensò la reale fanciulla — per il fuoco sarà buono anche il mio ventaglio; il fuoco è Dio ma il mio ventaglio è quello dei re.

E coll' agile mano, color del bronzo dorato, la stupenda fanciulla si pose a agitare il ventaglio di piume e di gemme. Inutile! L' aria non ravvivava il fuoco. E il fuoco si spense e dalle ceneri sorse una voce che disse alla figliuola del re:

— Soltanto il fiato profumato escito dalla tua bocca vermiglia, filtrato fra i denti tuoi d' avorio era degno di me; il sacro fuoco dispregia il ventaglio dei principi e allegra e avvampa libero e felice solo quando lo agita dolcemente il fiato di una reale fanciulla. [3)]

Anche nella China e nel Giappone l' uso del ventaglio ha origine remotissima e la estensione che vi ha presentemente l' aveva anche ne' secoli passati.

Il Giappone e la China! Sono i paesi dei ventagli tutti lo

sanno. Ma forse non tutti sanno che il Giappone pretende di aver dato il primo la forma triangolare ai ventagli. In generale si ritiene che questa forma sia stata inspirata dall' ala degli uccelli ma i giapponesi sostengono che essa deriva dalla forma, a ventaglio triangolare, della loro isola Decima o Desima nel golfo di Nagasaki. Quell' isola, infatti, ha la forma di ventaglio. Ma con buona pace dei dotti giapponesi a me par più verisimile quanto dicono i Portoghesi secondo i quali l' isola sorse a imitazione del ventaglio e non il ventaglio dell' isola. E ecco cosa dicono. Ivi erano state fatte le prime concessioni di commercio agli Europei; bisognava quindi costruire un porto, delle rive, dei magazzini; gli ingegneri facevano piani sopra piani ma senza esito fortunato. Seccato l' imperatore un giorno chiamò a sè gli ingegneri e mostrando loro il proprio ventaglio disse semplicemente:

— Così.

E l' isola sorse « così; » cioè in forma di ventaglio.

Fantasticherie!

Forse il ventaglio triangolare è sorto naturalmente e direttamente dal ventaglio semicircolare usatissimo, il più usato dagli Egiziani, sia come ventaglio a mano sia come forma di ventaglio negli alti flabelli principeschi. Fantasticherie! Ma le ristampo perchè sono immaginate bene.

Così voglio raccontare anche l' origine del ventaglio a banderuola come la raccontano quelli usi a far la storia colla fantasia.

Non siamo più nel Giappone ma nella China. La principessa Tse-Ni-Kong (si capisce che si tratta di una stella dell' impero azzurro) essendo andata a un ballo col volto coperto da una specie di maschera, secondo il costume delle signore del suo paese, a un certo momento osò togliersi la maschera per farsi vento. Le altre dame seguirono l'esempio della principessa, e in un ballo successivo comparve la maschera-ventaglio attaccata a un bastoncino. Così — dicono solennemente quelli che guardano le cose alla superficie — così il ventaglio a banderuola era inventato!

Inventato? Ma se gli egiziani avevano il ventaglio a banderuola proprio di questa forma.[4]

Il ventaglio dunque in Egitto era emblema di felicità e di riposo. È naturale quindi che siano state usate dagli Egiziani varie forme di ventagli. Parlando dell'Egitto, ordinariamente si dice che ivi i principi erano circondati di flabelli e si fa credere che essi facessero uso soltanto di questi alti ventagli che erano portati e agitati a mano da de' giovani. Ma, veramente gli Egiziani usarono anche i ventagli come oggi si usano di forma semicircolare o di forma rettangola come nel disegno qui sopra. Il Rosellini ha pubblicato una tavola, da un bassorilievo, ove varie ancelle portano alla loro signora gli abiti e gli oggetti di acconciatura. Ivi c' è anche l' ancella col ventaglio a mano di forma semicircolare con piccolo manico, e un ventaglio semicircolare

munito di catenella. Lo che farebbe ritenere che le signore egizie usassero portare il ventaglio anche alla cintura come le nostre signore.[5] Non mi fermo poi a parlare dei flabelli i quali come sono stati sempre, erano semicircolari e muniti di lungo manico, il quale in Egitto facevasi così perchè in modo diverso non si sarebbe potuto adoperare i flabelli per isventolare i principi sui carri o in processione seduti solennemente su delle sedie tempestate di gemme e smalti policromi.[6]

Curiosa! i principi egizi usavano farsi sventolare anche in battaglia. Un bassorilievo pubblicato dal Rosellini rappresenta un assalto di una cittadella nel palazzo di Luqsor dove il principe sul carro spingentesi all'assalto in mezzo al suo esercito ha dietro sè due flabelliferi che lo sventolano placidamente.[7]

È noto che presso gli Egizi il ventaglio di struzzo era insegna di principi.

Il ventaglio ebbe significato di alta dignità anche presso gli Assiri e i Persiani. In un bassorilievo assiro rappresentante Sennacherib alla testa del suo esercito, Sennacherib è circondato da alcuni flabelliferi agitanti il flabello di penne di struzzo dietro a lui. In un altro bassorilievo, come questo al museo britannico, Assurnazirpal ha davanti una donna con un ventaglio di penne legato a un grosso manico, non aperto come il flabello del bassorilievo precedente ma chiuso e simigliante una grossa spazzola o un lungo pennellò. La forma di questo ventaglio si ritrova al Louvre sur un bassorilievo dove Assurnazirpal sta sul carro ornato con un ombrello originalissimo. Due figure dietro al carro agitano ciascuna un ventaglio nella forma che ho indicato. Ciò prova

che gli Assiri ebbero il flabello e il ventaglio l'uno e l'altro eguali a quelli d'oggi.[8] E credo che anche i Persiani abbiano avuto e l'uno e l'altro eguali agli Assiri. Difatti in un bassorilievo di Persepoli pubblicato dal Flandin e Coste[9] un alto personaggio ha dietro sè due servi un coll'ombrello che gli para il sole l'altro col ventaglio identico ai ventagli assiri. Il servo del ventaglio ha in una mano, se io ho interpretato bene il bassorilievo, un panno per asciugare il sudore dell'alto personaggio.

— E de' flabelli e de' flabelliferi persiani?

Sfogliando il Flandin e Coste ho trovato vari bassorilievi con flabelliferi. Ossia, per esser preciso dovrei dire che non ho trovato traccia nei bassorilievi persiani di veri e propri flabelliferi. Probabilmente nella Persia di veri e propri flabelli, di quelli col manico lungo come si sono visti in Egitto e in Assiria, o non ci dovea esser uso o quest' uso dovea esservi ristrettissimo. Infatti a Persepoli i re sono rappresentati seduti maestosamente su ricche sedie e dietro hanno chi gli fa fresco con un ventaglio che pare un lungo pennello come il ventaglio assiro. In un bassorilievo ho perfino ritrovato il servo che fa vento tenendo in una mano il ventaglio, pronto a asciugare il sudore del suo re con un gran panno ripiegato che ha nell'altra mano.[10] Ho notato poi che i ventagli persiani erano, sovente, lavorati con grande finezza nel manico. Insomma i Persiani ebbero i ventagli eguali agli Assiri e meno comodi e non variati di forma come gli Egizi.

Stando all'Erculei[11] che ha ricavato questa notizia dal volume del Blondel, i Fenici e i Frigi trasmisero ai Greci il ventaglio. Sarà. Ma potrebbe darsi che i Greci non abbiano

avuto bisogno dei Fenici e dei Frigi per ideare il ventaglio tanto più che molti ventagli greci ebbero la forma di foglia. In séguito i Greci adottarono i ventagli fatti di penne, ma assai tardi; credesi.

I ventagli di penne — e penne di pavone — furono assai abituali agli Etruschi i quali con queste penne idearono ventagli ricchissimi con manico di legno o di metallo intagliato o cesellato.

In generale il primo ventaglio dei popoli antichi ha avuto la forma di foglia. Gli Indiani ritenuti come dissi i primi fabbricanti di ventagli nell'antichità, e' dettero la forma della foglia di loto a questo strumento di piacere. La stessa forma gli dettero gli Egiziani e la stessissima i Greci e i Romani.

Aggiungo però subito che come in Grecia così a Roma non si fecero soltanto dei ventagli in forma di foglia, ma si fecero eziandio dei ventagli con penne di pavone e di struzzo. Noterò anche che i ventagli greci e romani non si chiudevano e aprivano sì come i ventagli moderni. Ornati inoltre di lungo manico, solitamente avevano il portator di ventaglio; ossia ogni flabello, come dicevano a Roma, aveva il flabellifero. Chè a Roma gli schiavi disimpegnavano anche l'ufficio di portare il ventaglio delle signore e di sventolarle precisamente come in Egitto e in Assiria. In una pittura di Pompei Cupido, flabellifero d'Ariana, piange di essere stato abbandonato. Altre pitture pompeiane e alcuni disegni di vasi rappresentano delle donne flabellifere.

Una forma di ventaglio diversa dalle citate, a Roma era quella detta *tabella*. Era un ventaglio quadrato di tela con manico molto lungo. Secondo il Rich, sopra i vasi dipinti e sopra le pitture di Pompei non si trovano di questi ventagli ma solo di quelli in forma di foglie e fatti con piume.[12)]

Una pittura celebre stata trovata a Roma nel 1606 presso l'arco di Gallieno e intitolata, dal cardinale Cinzio Aldobrandini suo scopritore le *Nozze Aldobrandine*, ci dà l' esempio della forma dei ventagli dell'antichità classica in una foglia che tiene in mano una figura matronale, la quale sta alla sinistra di chi guarda. Un bell' esempio di ventaglio a penne lo dànno il Rayet e il Collignon pubblicando, da un vaso a fondo bianco, una singolarissima composizione greca dove la morte sembra rivivere fra i viventi.[13)]

A Roma si usava il flabello o ventaglio particolarmente nelle terme durante il bagno e dopo; e dopo sopratutto. Perchè gli antichi, fatto il bagno, dormivano; e i flabelliferi agitavano allora i flabelli intorno ai propri padroni per toglier loro la importunità degli insetti e evitare che 'l caldo li facesse addormentare con difficoltà.

Beati loro!

A quanto pare nell' antichità il ventaglio aveva anche una destinazione liturgica come nel mondo cristiano. Ennio Quirino Visconti studiando alcuni vasi greci notò il ventaglio, nelle mani di alcune donne nell' atto di offrire qualche sacrificio e come strumento per avvivare il fuoco sacro.[14)]

VERA importanza, dirò così religiosa, ebbe il ventaglio col trionfo della cristianità. Nell'uso ordinario della vita, i primi cristiani, attribuivano una importanza singolare al ventaglio. Assicura 'l Martigny che i primi cristiani nel darsi alla vita di devozione offrivano spesso di questi *muscaria*, ventagli o scaccia mosche, agli amici o li ricevevano.[15)]

In quei tempi doveva esservi un' estesa fabbricazione di ventagli. Difatti si dice che i monaci della Siria li fabbricavano perfettamente; e si presume che S. Girolamo nella pace del suo ritiro fabbricasse de' flabelli, verisimilmente, per solo uso sacro come S. Fulgenzio.

Fino da tempi remoti il flabello fece parte della sacra liturgia. Avanti era stato destinato quasi esclusivamente a usi profani ma i cristiani lo adottarono presto nella celebrazione dei loro misteri.

In antico, adunque, due diaconi in certi momenti agitavano il proprio flabello, ordinariamente fatto di penne di pavone, per temperare il caldo che poteva incomodare il sacerdote celebrante — così gli scrittori sacri — o per scacciare le mosche o qualsiasi altro insetto che avrebbe potuto posarsi sul pane o cader nel calice. Questa ultima è la ragione esposta nel libro VIII nella dodicesima delle *Constitutiones Apostolicae*. Un' altra ragione giustificante l' uso dei flabelli è data da Giobbe. Coi flabelli, ei dice, la chiesa intese a impedire ai fedeli di volgersi e fermarsi alla superficie e apparenza dei sacri misteri; il loro continuo agitarsi — pro-

segue — nascondeva al loro sguardo il sacerdote e obbligava i fedeli a inalzar gli occhi al cielo. L'uso del flabello c'è ancora tra i Greci e gli Armeni. Nella chiesa romana non vi è più fino dal XIV secolo, cioè fino dalla soppressione della comunione sotto le specie del pane e del vino. L'uso del flabello è stato conservato soltanto per il pontefice il quale nelle grandi solennità intorno alla sedia gestatoria fa portare ai flabelliferi de' grandi ventagli fatti con penne di pavone.[16] Il museo Vaticano si accrebbe anche nell'ultimo giubileo d'alcuni di questi oggetti.

Dato quest' uso, i flabelli chiesastici debbono essere stati oggetto di cure artistiche notevoli. Uno di essi, credo il più antico che si conosca, venne illustrato dal du Sommerard nel suo atlante delle arti del medio evo. Si tratta di un flabello del IX secolo tutto ornato di pitture e iscrizioni; un' opera interessantissima.[17]

Riveniamo ai ventagli d'uso profano.

Che i ventagli si usassero anche nel medioevo e si facessero allora magnificamente nessuno ha mai messo in dubbio. L'Italia possiede uno dei più celebri ventagli medievi nel ventaglio cosiddetto della regina Teodolinda che trovasi nel tesoro della basilica di S. Giovanni a Monza. Questo ventaglio stato fotografato credo, la prima volta, quando a Milano ebbe luogo la esposizione storica d'arte industriale nel 1874, è lungo 25 cent. e consta di una pergamena alta 14 cent. circa la quale si ripiega quarantadue

volte su sè stessa. Il ventaglio è circolare — è un circolo perfetto — e ha il lungo manico in un astuccio di legno ornato con rilievi d'argento in forma di V a foglie accomodate a mo' di spighe nel mezzo. A malgrado lo stato tutt'altro che buono, nel ventaglio di Monza si può ancora vedere assai bene l'originaria tinta violetta e si possono veder gli ornamenti circolari inframezzati da fiori e viticci i quali ricordano il fiordaliso franco nonchè le traccie d'una iscrizione romana, illeggibile, la quale orna la parte della pergamena formante la superficie estrema del ventaglio.

Il ventaglio di Monza dovrebbe essere del VII secolo; dico *dovrebbe* perchè a parer mio la sua antichità non è così tanto lontana. Per me la sua origine non va oltre il mille e forse risale al milledugento. L'opinione da me espressa non è nova; v'è perfino chi attribuisce al ventaglio cosiddetto della regina Teodolinda un'origine non italiana.[18] Comunque sia, questo ventaglio è molto antico. La sua importanza è pertanto molto significante anche perchè è testimone del fatto che il ventaglio da aprire e chiudere era noto da noi nel medioevo.

Il Viollet-le-Duc crede che il ventaglio adottato in questi tempi, specialmente durante i primi secoli del medievo fosse il solo flabello. Ei dice però di aver trovato negli scavi del Castello di Pierrefonds de'frammenti molto caratteristici d'un ventaglio costruito come quelli moderni e aggiunge che questi frammenti, a suo pensare, sono anteriori al 1422; data dell'assedio di Pierrefonds.[19] Ma siamo però al XV secolo; forse.

In Italia, a stare alla affermazione di Natalis Rondot citato

dall' Uzanne[20] durante il XII e XIII secolo si continuò a far grande uso di ventagli di piume con manico d'avorio e talvolta d'oro, portati alla cintura con catenelle lunghe come le elemosiniere.

In questi tempi si continuò l'uso dei flabelliferi, almeno in oriente; ove i medici usavano andare a far le visite ai malati col portatore di ventaglio dietro. Lo scopo è evidente: il portatore di ventaglio agitando l'aria malsana dintorno al medico visitante i malati, rendeva meno pericoloso il suo ufficio meritorio. Non so se in occidente vi fosse quest'uso. Le mie ricerche su questo proposito sono state infruttuose. Ma, già sulla vita privata sopratutto del medioevo c'è da studiare ancora molto. Il rinascimento — chi lo ignora? — è stato più studiato del medioevo in tutto.

In quest'epoca — nel rinascimento — si usarono in Italia molti generi di ventagli, alcuni di una ricchezza inaudita. Dovette essere addirittura splendido quello di Lucrezia Borgia notato in un suo inventario colla data 1526: « Uno ventaglio picciolo novamente fatto per M° Alfonso orevexe e cioè tutto il corpo fatto d'oro battuto a fiori stampati cum uno quadretto da ogni canto nel mezzo lavorato di filo con pasta di compositione et il manico pur d'oro battuto circondato da pene de struzo nero, pesa tutto detto oro onzie 3, ottavi 4. »[21]

Ma volgiamoci a Venezia il cui lusso nessun paese eguagliò all'infuori degli antichi e della Francia del XVIII secolo.

Il ventaglio, osserva l' Urbani de Gheltof in un galante opuscoletto pubblicato per nozze[22] « il ventaglio ebbe a Venezia una gran parte nella vita della donna. Usato dapprima nelle pompe ducali e dalle dame più ricche, più tardi diventò popolarissimo. » Se si sfoglia l'opera del Vecellio[23] e quella del Franco,[24] ma anche soltanto l'opera del Vecellio perchè quella del Franco ha due o tre esempi soltanto di ventagli secentisti, se si sfoglia l' opera del Vecellio si vede che il ventaglio fece sempre parte dell' acconciatura femminile veneziana e di quella più sontuosa. Onde per avere un' idea esatta di alcune fra le varie foggie dei ventagli veneziani la miglior cosa è sfogliar gli *Habiti* del Vecellio.

Il Vecellio mostra che, in generale, nel rinascimento si è fatto grande uso di ventagli di piume sopratutto cogli abiti solenni. La moda di Venezia era diffusa, secondo il mio A., a Firenze, a Pisa, a Bologna, a Napoli, a Brescia, a Vicenza e a Milano. Questi ventagli erano spesso veri mazzi di piume, e 'l manico avevano per lo più assai ricco e ornato. Bisogna dire però che il rinascimento ignorasse i ventagli da aprire e chiudere. Il Vecellio che ha empito il suo libro di ventagli in tante foggie non n' ha rappresentato un solo chiuso.

I ventagli di piume, erano agganciati a lunga catenella fatta di bottoni d' oro che, alla vita, facea da cintura. Ma si portavano anche in mano. « Usano portar al collo collane d' oro — osserva il Vecellio a proposito di un *habito* di donna di Vicenza — et haver per cinta alcune catene fatte di bottoni d' oro con un capo delle quali legano i ventagli di piume bellissime, que portano in mano. »[25] Un bel ven-

taglio di penne ammontate con ricco manico dorato e legato a una catenella cinta alla vita vedesi in un ritratto di donna bionda di Lorenzo Lotto a Brera.

Costume delle " Mogli de' Gentil' huomini ne' regimenti et governi, dentro et fuor di casa " (dagli *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* di Cesare Vecellio).

Un altro genere di ventaglio era quello a banderuola. La lettrice n' ha un' idea esatta dal costume che ho pubblicato a pag. 209. Questo costume è tolto dall' opera del Vecellio. Io trovai il ventaglio a banderuola inciso due volte nella raccolta rarissima del Bertelli che precedette di un anno la raccolta vecelliana e forse la ispirò.[26] Del resto questo genere di ventagli si trova anche nei dipinti del rinascimento. Nella villa Barbarano Paolo Veronese dipinse una figura col ventaglio a banderuola e a Dresda un ritratto del Tiziano, il ritratto di sua figlia Lavinia, e non di sua moglie come stampa erroneamente l' Uzanne, nè dell' amante come altri hanno stampato, è rappresentato con un ventaglio a banderuola in mano eguale a quello pubblicato da me.

Il Lermolieff dice che questa specie di ventaglio era usato soltanto dalle novelle spose e soltanto le gentildonne portavano il ventaglio di piume.[27] Il Bertelli avendo pubblicato la figura di una « matrona veneta, » col ventaglio a banderuola, sfaterebbe questa affermazione. È a ogni modo certo che il ventaglio di questo genere era usato a Venezia e forse in tutta Italia (a Napoli, per esempio, a stare al Bertelli) e era usato anche nelle grandi circostanze. Lo prova la figura che la lettrice può vedere a pag. 209. E' rappresenta una gentildonna in festa pubblica.[28]

Costume delle " fanciulle et donzelle nobili fuori di casa „ (dagli *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* di Cesare Vecellio).

Comunque sia il ventaglio a banderuola fu diffusissimo in Italia nel secolo XVI e quivi ebbe il suo maggior sviluppo. Dall' Italia, credesi, passò in Francia dove venne detto *éventail girouette* cioè a banderuola. Ora questo ventaglio è ito in disuso in Italia, come andò fuor di moda nel secento e settecento, ma non è affatto abbandonato. A Fiesole dove si fanno i ventagli di

paglia, la forma di ventaglio a banderuola è assai usata. E è ancora di moda in Spagna, nell'Algeria, nel Marocco e nell' India orientale.

Il Modigliani accenna una specie di ventaglio a banderuola usato dai capo villaggio del Nias cogli abiti di parata ma non come insegna di grado. Crede il Modigliani.[29] Un altro genere di ventaglio, probabilmente assai comune a Venezia, è quello di pizzi.

Nel Franco una donna agita il ventaglio che sembra di pizzi a figure a punto in aria. Questo punto si tentò di imitare a Venezia nei ventagli, con foglietti di pergamena lavorati con sottilissimo traforo e si ebbero così ventagli originalissimi. Nè si ignorarono, in quest'epoca, i ventagli storiati; vale a dire con figure paesaggi e simili i quali fecero la delizia dei ventaglisti del XVIII secolo. A Venezia è molto conosciuto un ventaglio veneziano della prima metà del secolo decimosesto con i ritratti d' Orlando e di Rinaldo paladini e un altro con figure di amorini entro cartocci ricchissimi composti con gusto.

Ma i ventagli più ricchi usati in Italia nel XV e XVI secolo erano di piume. Le piume unite a un manico ingegnosamente ornato di gemme o bottoni d'oro dovevano formar un oggetto di gravissimo costo. Per questo a Venezia la repubblica, vigile custode delle virtù pubbliche e private, trovò modo di bandire una legge suntuaria sopra i ventagli. La legge è del 1592 e « proibisce li ventagli d'ogni sorta di penne o d'altra sorte et di maggior valuta di ducati quattro. » La proibizione fatta per l'anno suddetto fu rinnovata per vari anni.

Nel rinascimento il ventaglio non aveva ancora acquistato la forza di suggestività la quale ebbe nel XVIII secolo l'epoca aurea dei ventagli. Infatti io non saprei immaginarmi ventaglio più galante e delizioso di quello che l'arte del settecento ha prodotto. Poichè il ventaglio imaginato per farsi vento e scacciar le mosche, ebbe col tempo e inconsapevolmente, ufficio ben più elevato di quello che le dette la gravità antica. « L'éventail d'une belle est le sceptre du monde » ha detto non so dove Sylvain Maréchal. Ma lo scettro del mondo doventa il ventaglio soltanto in mezzo a quella società la quale spinse la donna al prestigio d'ogni potere; cioè in mezzo alla società galantemente femminina del XVIII secolo. Per questa ragione i ventagli settecentisti sono tanto ricercati e certe volte pagati prezzi enormi. Questi prezzi non dipendono – badiamo – dal valore del materiale con cui sono fatti. Certamente anche il materiale contribuisce a aumentare il costo di un ventaglio ma gli è sopratutto e, nel nostro caso, è esclusivamente il pregio delle pitture, la minutezza dei trafori, il merito dei pizzi e la vaghezza degli accessori quel che spinge a un prezzo alto un ventaglio. Si racconta che un ventaglio della Pompadour fu venduto 150,000 franchi non è molto.[30]

Insomma l'antichità più remota ci dette ventagli singolarissimi e ricchi come il medioevo e 'l rinascimento, e 'l rinascimento più soavemente mondani del medioevo, ma nessuna epoca ha saputo gareggiare col settecento nella produzione dei ventagli *parlanti*.

VENTAGLI *parlanti!*

Sicuro. Ho detto da principio che il ventaglio nel vasto armamentario della galanteria femminile è l'arme più elegante, più grave e più pericolosa della donna. È necessaria una spiegazione?

Certo non tutti hanno così fine sensibilità da far parlar le cose. Le quali parlano più o meno o sono mute a seconda di quegli che le interroga e sa interrogarle. Così per un rusticon qualunque, la mano è soltanto cosa utile e per una persona gentile è un mondo; « un oggetto di lusso, dice Arsenio Houssaye, un oggetto d'arte, una scultura graziosa, una scultura in carne, qualcosa che non ha prezzo. »

Non bisogna, dunque, considerare il ventaglio nella vetrina del negoziante. Ivi la sua eloquenza, mi si perdoni il bisticcio, è muta. Il ventaglio bisogna giudicarlo nelle mani di una bella signora come il cannone nelle mani di un artigliere. E quando il ventaglio è nelle mani di una bella signora

Sur ces mains fines et joyeuses

come con suprema delicatezza e' dice Maria di Valdré — sulle quali

. . . . l'Amour y prend rendez-vous
Avec les pierres précieuses

allora il ventaglio acquista tal forza rappresentativa da non poter valutare facilmente. Fragile testimone di tanti casi della vita, confidente grazioso e discreto di mille avventure, il ventaglio percorre, colla gradazione infinita dei suoi movi-

menti, tutta la gamma espressiva dell' eterna sinfonia del sentimento. Agitato con abbandono, chiuso con sussiego, mosso rapido e nervoso il ventaglio, inconsapevole, nasconde tra le sue stecche tutte le manovre della galanteria femminile. Perchè allora non sarà lecito dire che il ventaglio è l' arma più insidiosa — scusi — più eloquente, più grave e più pericolosa di cui la donna dispone?

Oh! la poesia in che precipizio mi ha gettato.

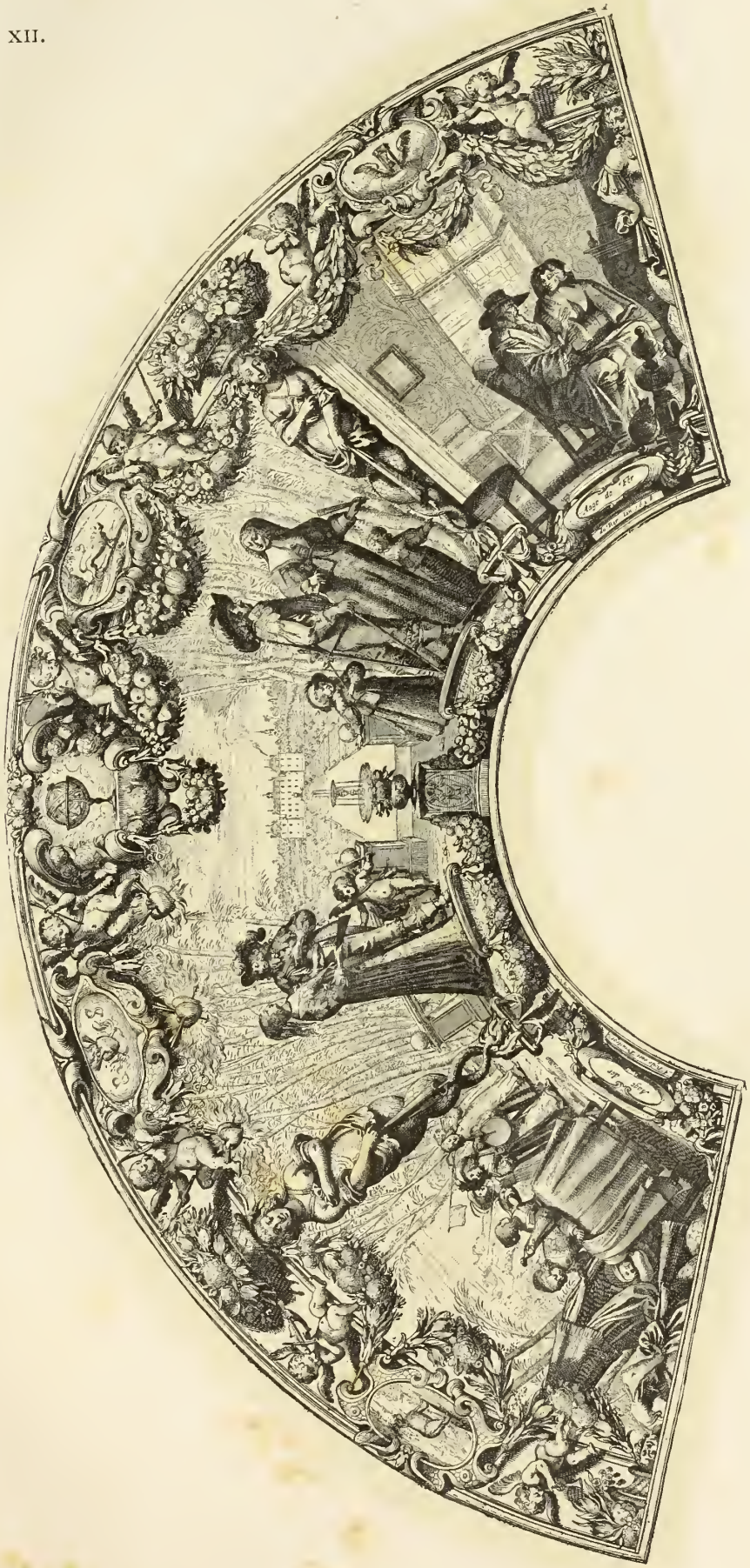
L' Italia del rinascimento che aveva avuto un abbondante fioritura di ventagli di piume, per mezzo di Caterina de' Medici, amante della letteratura e dell' arte come tutti quelli della sua famiglia, trasmesse questo genere di ventagli alla Francia nel XVII secolo. La corte cominciò a preferirli e dalla corte la moda si divulgò. Così le signore francesi, per un certo tempo, portarono soltanto i ventagli di piume. Vedevansi però, di quando in quando, dei ventagli di cuoio, secondo la moda venuta dal Levante, ma il trionfo dei ventagli di piume, nel XV e XVI secolo, in sostanza non fu menomamente turbato da nessuna preferenza.

Nel XV e XVI secolo tanto in Italia quanto in Francia l' uso del ventaglio era comunissimo. Nel secolo successivo poi, nel secolo XVII, faceva eccezione una signora senza ventaglio. Un viaggiatore inglese, il Coryati, scriveva nel 1608 dall' Italia: « Uomini e donne portano il ventaglio per rinfrescarsi durante il calore. Quasi tutti questi ventagli sono eleganti e graziosi, e composti ordinariamente di un pezzo

di carta dipinto e di piccolo manico in legno. La carta è su ambedue le faccie ornata di curiose e eccellenti pitture con scene d'amore e versi italiani al disotto e con qualche città famosa d'Italia accompagnata da una breve descrizione. Questi ventagli si vendono a poco; i più belli non costano più di un *groat* inglese » (4 pences) cioè 40 centesimi circa. Il passo del Coryati che ho copiato dal libro dell'Erculei[31] è assai interessante perchè, se mancassimo di esempi, in esso avremmo la descrizione dei ventagli usati nel XVII secolo e perfino un'idea esatta del loro prezzo.

Gli artisti settecentisti più dei secentisti compresero bene l'ufficio elevato del ventaglio e le loro pitture furono sempre adattatissime a quest'oggetto a quest'arme dalla quale, anche secondo la testimonianza di M.me Staël, ogni signora può cavar grandissimo profitto. « Quelles grâces ne donne pas l'éventail à une dame qui sait s'en servir à propos! » osserva stupendamente l'autrice di *Corinna.*

Già nel secento i ventagli si eran cominciati a ornare di composizioni leggiadre, di scene d'amore e di versi come afferma il Coryati. Le *Metamorfosi* d'Ovidio erano una delle sorgenti di ispirazione preferite dai pittori ventaglisti del XVII e XVIII secolo e l'*Armida* del Tasso, il *Pastor Fido* del Guarini, l'*Adone* del Cavalier Marino e tuttociò che avesse il gusto dell'antichità e della mitologia.[32] Questo movimento verso l'antichità pagana non si limitò all'Italia. L'Italia lo comunicò alla Francia dove la mitologia coi suoi amori, coi suoi idilli divenne presto il supremo ideale del secolo, e fecondò genialmente le fantasia dei pittori preferiti dalla Pompadour e dalla du Barry.



Le quattro età — *Età d'oro - Età d'argento - Età di bronzo - Età di ferro*

Composizione per un ventaglio di Abramo Bosse (1605-1676)

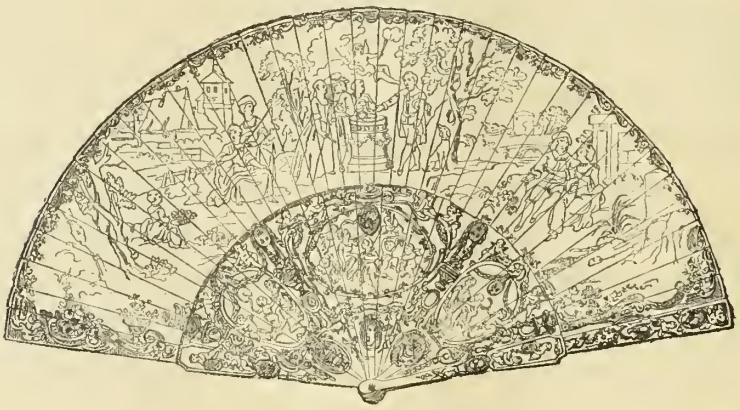
Ulrico Hoepli edit. - Milano

Gli artisti del settecento ornarono di storie d'amore, di veneri, di genietti volanti, di rosee pastorelle ogni cosa che dovesse circondare le dame di questo secolo di galanteria. Quindi anche i ventagli. In questi tempi si adoperò la carta, il taffettà e la pergamena (ma pergamena sottilissima che preparavasi in Italia con pelle di capretto), e i ventagli di piume di cui si fece bello il medioevo e il rinascimento andarono in disuso. Quasi a aumentare la suggestività dei ventagli dipinti spesso si aggiunsero i versi alla pittura. Chè — innegabilmente — l'ideale supremo di un ventaglio sta nel destare l'attenzione per via dell'industre artificio della mente e della mano, e di dar occasione continua a chi lo porta di mostrare l'ingegno del pittore o la pazienza dell'artefice per mettere in evidenza le proprie attrattive; — una bella mano, un bel braccio, due begli occhi.... Quest'ingegno ebbero sopratutto gli artisti settecentisti; poichè nel secento il ventaglio non assorse a quell'altezza di rappresentazione artistica alla quale il settecento trionfalmente lo spinse. E lo spinse trionfalmente sopratutto in Francia dove in quest'epoca fu una fioritura d'artisti spiritosissimi e galanti quali: il Watteau, il Boucher, il Moreau, il Lancret, il Pater, il Fragonard, il Lemoine, il Greuze che lasciarono sopra i ventagli tesori d'arguzie e di bellezze. Dal settecento, e sopratutto in Francia, con alla testa Parigi,[33] — che divenne il centro europeo della fabbricazione

dei ventagli — il ventaglio fu veramente lo scettro del mondo come vuole Sylvain Maréchal. È da allora in cui

.... les palettes fleuries
De Boucher, Lancret et Watteau
Y mènent l'Amour en bateau
Au pays des galanteries.

Nei ventagli settecentisti tutto contribuisce a dar vita a un' ideale di galanteria e delicatezza che fu tra le constanti

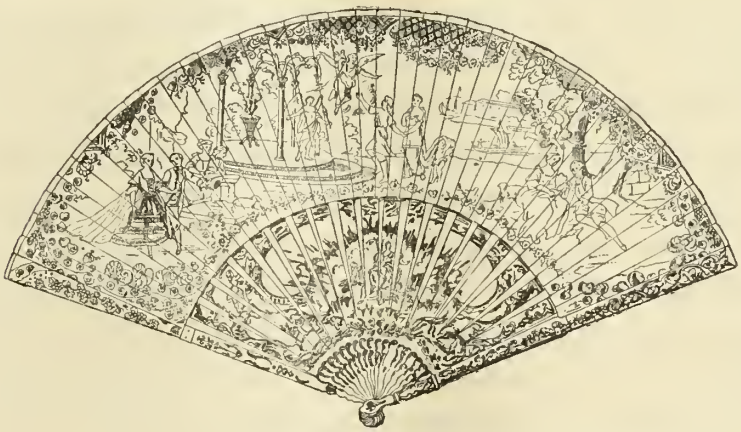


Ventaglio del XVIII secolo

preoccupazioni del secolo XVIII. I ventagli settecentisti sono piccolissimi; il loro raggio ha una media di venticinque centimetri come ho potuto constatare da una serie di ventagli che ho esaminato e dalle fotografie di vari dei duecentoquarantacinque stati esposti a Milano alla mostra storica d' arte industriale nel 1874.[34]

Francesi o italiani questi ventagli son sempre, dovunque, estremamente gentili. Perfino la fragilità della carta adope-

rata più frequentemente della pergamena, della seta e del taffettà, contribuisce a dar a questi ventagli aspetto delicato. Eppoi le composizioni sempre vaghe e ridenti e la traforatura delle stecche solitamente mirabile? In queste composizioni dove Colombina spesso piglia parte e Pierrot e Scaramuccia — immaginati vagamente dal Watteau il grande poeta del secolo XVIII come lo chiamarono i de Goncourt — è 'l cuore che dipinge. Al pittore s' unisce il poeta che



Ventaglio del XVIII secolo

piange e ride sulle carte come il miniatore dantesco, con rime bizzarre e acrostici e madrigali la cui raccolta, fatta con la dovuta discrezione darebbe, io credo, la imagine più eloquente della società francese e italiana di questi tempi. Chè in Italia non si faceva diverso della Francia. Ove, pertanto, nel secolo XVIII ogni raffinatezza di galanteria si era accentrata.

La lettrice lo sa.

Le Colombine e i Pierrot del Watteau mi fan ricordare che nel XVIII secolo Carlo Goldoni, prese il ventaglio a soggetto di una delle sue commedie più salaci. La tela è la seguente:

A Candida, ragazza da marito, fanno la corte Evaristo e il barone del Cedro. Evaristo è veduto di buon occhio da lei mentre il barone fa appoggiare la sua domanda dal conte, un tipo indovinatissimo di nobile spiantato. A Candida nel discorrere con Evaristo, cade e si rompe il ventaglio. Evaristo tutto premuroso corre a comprarne un altro dalla merciaia Susanna e lo consegna a Giannina cameriera perchè lo dia alla padrona. Susanna che ha la lingua lunga racconta a mezzo paese che il ventaglio fu regalato a Giannina. Da ciò una serie di imbrogli curiosissimi. I quali se fanno la commedia un po' intrigata alla lettura sono tuttavia la immagine perfetta dell' ambiente di pettegolezzi che il Goldoni ha voluto rappresentare col *Ventaglio*. Tutto finisce, ben s' intende, con un paio di nozze celebrate in mezzo alla sodisfazione del paese.

Il ventaglio — soggetto inesauribile — che ha fatto dire anche dell' impertinenze — come a quel poeta secentista il quale scrisse che Giove re degli Immortali,

> Alle donne, e non fu sbaglio,
> Diè la lingua ed il ventaglio,

ha destato la vena anche di un arguto sacerdote, dell' abate Carlo Belli veneto anche lui e contemporaneo del Goldoni.

Il Belli ha scritto sul ventaglio — non si spaventino — un poema; il quale, stato da lui stampato per nozze, è pressochè ignoto.[35)]

La sposa sarebbe stata degna di ben più alto argomento ma, e' dice il Belli, il trattare un alto argomento

. . . . mel vieta il timor che il pigro ingegno
Renda del bel subietto il canto indegno.

Il poema belliano è diviso in due parti: la prima di centodue ottave, la seconda di novantuna. Io, che ho avuto il coraggio di leggere intieramente la prima e la seconda parte, mi sono divertito molto. Questo poema ha la sua brava introduzione ove il Belli accenna alle perle dell'Indostan, all'oro del Perù, ai lini di Batavia e al lusso dell'Asia. Questo lusso « prodigo e fastoso » che « siede tra il Capriccio e la Moda » l'A. contrappone alla miseria « rotta la gonna e lacero il mantello. » E dopo essersi sbizzarrito così, il Belli viene a cantar del « femminil ventaglio » le virtù e le gesta. Nè la zimarra gli vieta di scrivere:

Ma chi direbbe, che il bel ventaglio fosse
L'arme più invitta in vostra mano, o donne;
C'anche i saggi Filosofi percosse
Che d'amor contro i colpi eran colonne?

(Ottava XXXIV).

E più sotto:

Or non solo è il ventaglio arma forbita
Ma scudo ancora, dietro cui combatte,
Mentre or mostra per lui l'agili dita
E le man del più terso avorio fatte,
In cui nè nodo appar, nè vena è ardita
Lievemente segnar le nevi intatte;
E mostra il braccio rotondetto e lieve
E il rilevato fianco e l'onor lieve.

(Ottava XXXVI).

Andrei troppo in lungo se volessi seguire il Belli in tutto il suo poema dove mostra vena agile e inesauribile, e lingua arguta e pungente come nei versi seguenti:

Un vate con menzogna manifesta
Disse, che il Ciel con giuste mire e sante
Pose a le Ninfe in man quest' arme, e questa
Insegna ad avvisar l'incauto amante
Che al par dell'aura, che il ventaglio desta,
Il cor di donna è mobile e incostante.
Ma già non sempre il ver dicon le Muse
Benchè sian Dive anch' esse a mentir use.

(Ottava LII).

Eppoi il Belli accenna alla forza di rappresentazione del ventaglio di questa « macchina fugace » per cui « turbata si vedrà la pace. »

« E ben » dice il Belli:

E ben come il ventaglio abbia gran parte
Ne le guerre d'Amor, Donne, il sapete;
Perciò a trattarlo con destrezza ed arte
In mille modi e belli esperte siete;
E come a maneggiar l' armi di Marte
S' avvezza il buon guerrier, così apprendete
Come farvi di lui riparo e scudo,
E come altrui ferir di colpo crudo.

(Ottava LVII).

Anche 'l Belli ha accennato la destrezza delle signore nel muovere il ventaglio. E forse ignorava che in principio del secolo presente una signora inglese avea fondato a Londra una accademia — non scherzo — per istruire le giovani alla manovra del ventaglio.

I comandi nei quali poteva esser decomposto il movimento

del ventaglio erano sei. Così leggesi in un giornale del tempo citato dall' Uzanne.[36]

I..... Prendete il ventaglio.
II.... Aprite il ventaglio con abbandono.
III... Aprite il ventaglio nervosamente.
IV... Posate il ventaglio.
V.... Ripigliate il ventaglio.
VI... Sventagliatevi.

Ignoro l' esito dell'accademia inglese. Per me l' arte del ventaglio — chiamiamola pur così dal momento che se ne fece un' accademia — non si impara, e si intuisce come tutte le arti. Le signore sentono il modo di fare eloquente il ventaglio senza bisogno di scuola.

Tutte eguali, le signore davanti il ventaglio. — Questa scritta che una signora di spirito avrebbe voluto applicare sul fastigio d' ogni tribunale di galanteria femminile sarebbe, io credo, la cosa più assurda che si potesse immaginare. Tutte eguali sì, ma viceversa.... tutte eguali le signore secondo il proprio spirito. Una signora francese, una signora spagnola, una signora italiana non hanno bisogno di alcuna accademia per farsi del ventaglio un' « arma invitta » come dice l' abate Belli. Le signore francesi l' hanno dimostrato a esuberanza nel secol passato. Alcune ebbero a pagare perfin colla testa certe loro audacie monarchiche a tempo della rivoluzione di cui era espressione coraggiosa l' innocuo ven-

taglio tutto di velo nero.[37] Quanto alle spagnole, oh! le spagnole, osserva Beniamino Isdraeli, nei suoi *Contarini Fleming*, fan parlare al ventaglio un linguaggio straordinariamente espressivo e basta loro questo elegante strumento per comunicare altrui le più sottili arguzie del pensiero.

La signora spagnola non abbandona mai il ventaglio, di tutto potrebbe far a meno, del ventaglio difficilmente. In Spagna si vedrà una donna colle scarpe rotte ma senza ventaglio no. Insomma per giudizio di tutti, dal Blanc al Gautier al De Amicis, le signore spagnole sono inarrivabili nell'arte del ventaglio sì come sono amanti del suo ornamento. Un pittore spagnolo del XVII secolo, Giovanni Cano de Arevalo — specialista nella pittura di ventagli — si fece una bella fortuna a ornare di spiritose scene figurative i ventagli delle belle signore spagnole. E le signore, si racconta, chiedevano con insistenza l'opera sua.

A proposito delle signore italiane, ricordo di avere assistito a una conversazione... di ventagli in una sala dove un di questi *lions*, vestito come la figura di un giornale di mode, parlava comicamente di cose che ignorava. Molte signore attorniavano il malcapitato *lion*.... Che mosse sapienti con que' ventagli! Che risolini beffardi nascondevano colle loro piume ricciolute! Com'erano maldicenti quei ventagli in quel momento nelle mani di una galante comitiva di signore italiane, volevo dire di signore di spirito. E i versi dell'anonimo secentista traversavano allora la mente mia

Qualcuno vi fa ridere? Dalle stecche e dalle trine
È celato il bel sorriso delle labbra coralline.
Una lunga chiacchierata vi fe' grave e tardo il ciglio?
Dietro i veli ricamati è permesso lo sbadiglio.

I versi mi fanno tornare all'abate Belli; il solo responsabile di questa digressione la quale poteva trovar posto più adatto in altro punto del mio studio.

Il secento che aveva iniziato il secolo successivo nei ventagli di carta, di taffettà e di pergamena; che aveva dato i primi esempi di montatura in madreperla e in avorio lavorati deliziosamente a giorno; e aveva iniziato altresì, questo medesimo secolo, alla suprema suggestività dei ventagli per mezzo di storie mitologiche, di storie d'amore e di composizioni in versi, dal settecento fu rimeritato abbondantemente. Infatti, in questo secolo ai ventagli colle piume, che non vennero totalmente abbandonati, vennero sostituiti, ovunque con lieta simpatia pubblica, i ventagli dipinti sulle pieghe della carta della pergamena e del taffettà e sulle stecche di madreperla; e anche dipinti tutti con oro se fatti di madreperla o d'avorio nel manico e nel luogo della carta o della stoffa. E le storie d'amore e i versi romantici vi si cambiavano sovente in storie salaci e in scherzi arguti se lo spirito del popolo era inclinato a queste simpatie. E si cambiavano in copie di quadri di maestri insigni e più ancora in soggetti ispirati direttamente dagli usi e dalle abitudini dei paesi dove via via i ventagli si fabbricavano, quando sopratutto questi usi e queste abitudini avevan qualcosa di originale. Così sul principio del secolo presente, a Venezia, il soggetto più comune dei ventagli è stato il gondoliere e la gondola, la laguna e il palazzo ducale. Nel museo civico di Venezia tra le altre

rappresentazioni figurative usate nei ventagli ce n'è una con una bèttola e diversi gondolieri che giocano alla mora e i due versi

Col dilettevol ziogo della mora
Al magazen se la pasemo un'ora.

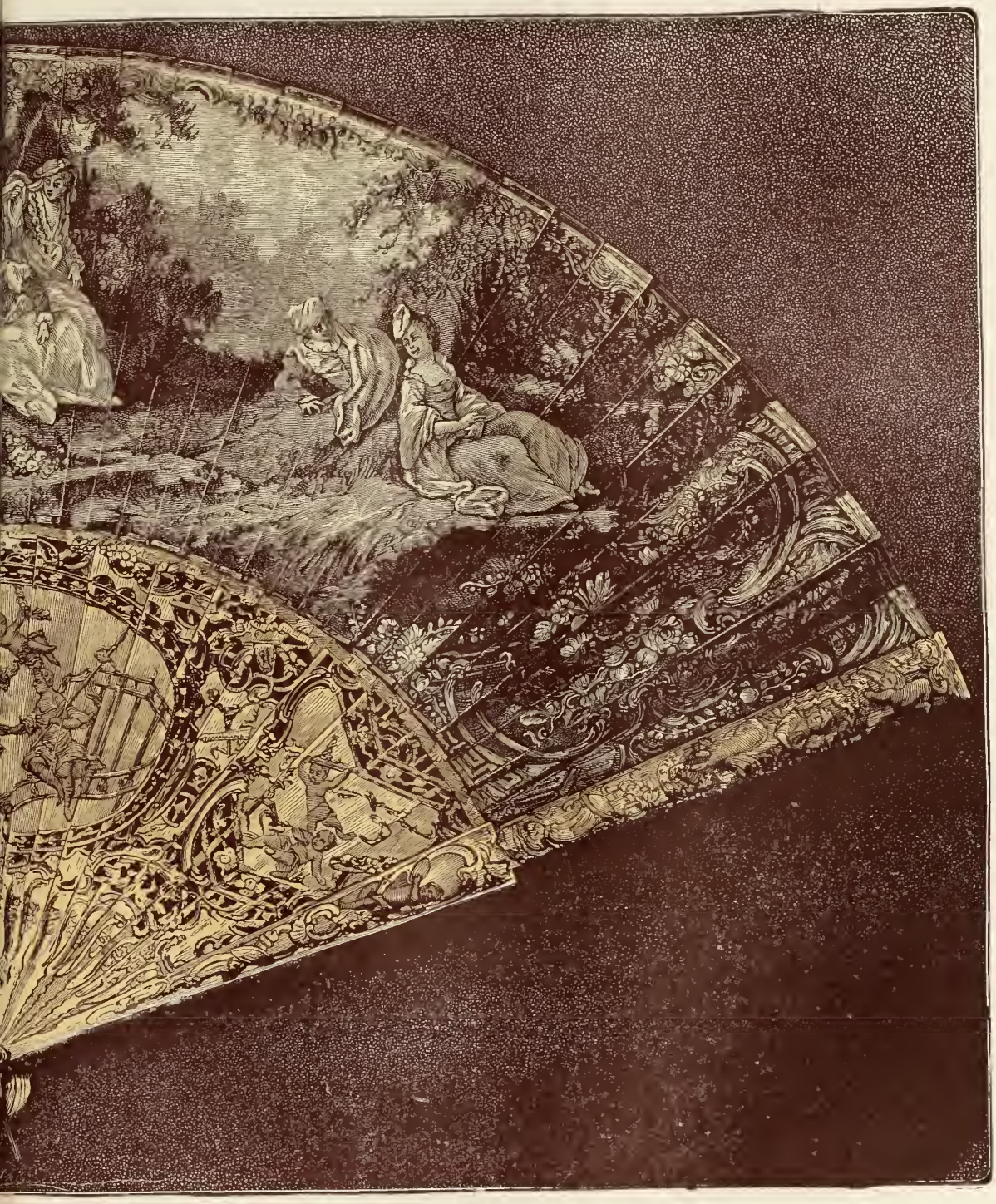
Ce n'è un altro dove i gondolieri giocano alle carte, un altro dove un gondoliere è con la « morosa. » E vi sono varie rappresentazioni dei mestieri cittadini, e di accattoni, e di storpi, e di guerci, e di gobbi alcuni con versi salacissimi come i seguenti rivolti a un gobbo da un guercio:

Caspita, compar, molto bonora
Col cargo sulle spalle se' uscì fora.

Il secento e settecento ebbero artisti distinti anche in Italia, i quali non sdegnarono dipingere ventagli. A Roma all'esposizione dei tessuti e merletti nel 1887 era stato esposto un ventaglio attribuito al Domenichino, il famoso scolaro dei Caracci, e oggi si crede con gravità che anche Rosalba Carriera, pastellista famosa nata a Chioggia nel 1675 e i cui ritratti ebbero a Parigi una voga inaudita, abbia dipinto dei ventagli. Gli è così che il Blondel potè riprodurre un bellissimo ventaglio attribuito a Rosalba Carriera rappresentante il *Giudizio di Paride*. Nè va dimenticato che uno dei più celebri ventagli italiani del secento è stato dipinto dal famoso Gianfrancesco Romanelli viterbese detto *Raffaellino* esecutore dei bellissimi affreschi al Louvre, nel museo « des antiques. »

Ventaglio d

Raccolta della signora Vit



XVIII secolo

a Brambilla Manzoni, Milano

Ulrico Hoepli edit - Milano.

Rappresenta il *Ratto delle Sabine* e è eseguito a guazzo secondo il sistema usato in cotali lavori.[38]

In questi tempi, come dissi per incidenza, i pittori riproducevano spesso sulla seta, sulla pergamena o sulla carta dei ventagli, i quadri di maestri valorosi.[39] L'esposizione di Roma appena citata, di quest'uso affatto italiano e che dall'Italia passò alla Francia, offrì saggi bellissimi in un ventaglio della contessa Marcello con l'*Aurora* di Guido Reni e in un altro della stessa contessa Marcello con lo *Sposalizio del mare* del Canaletto e in un altro ancora di lady Layard con un dipinto tratto dal Velasquez. Del resto il Canaletto, il Guardi, il Longhi (il veneto del XVIII secolo non il romagnolo del XVI) hanno offerto ampia materia pittorica ai ventaglisti del settecento.

I VENTAGLI possono essere dunque vivaci e pericolosi trasmettitori d'idee. Tuttavia nessuno crederebbe che siano stati oggetto di gravi perturbamenti pubblici come il ventaglio che, gettato in faccia dal dey Hussein-Pacha a M. Deval console di Francia, provocò il blocco eppoi la presa d'Algeri nel 1830 per parte dei Francesi.[40]

I ventagli politici non mancarono all'Italia, nè quelli anagrammatici. In tempi assai vicini a noi le speranze di un avvenire migliore erano espresse assai efficacemente su la carta e su la seta dei ventagli. Alcuni dei quali, se non sempre via al patibolo, furono oggetto di noie gravissime a quelle signore che coraggiosamente li adoperavano. Si rac-

conta che una signora fu condannata a morte per aver regalato a un' amica un ventaglio con degli emblemi rivoluzionari. Questa signora essendo riescita a nascondere un altro ventaglio eguale, dal palco dei giustiziandi ebbe il coraggio di mostrarlo alla folla, come bandiera di rivolta, prima di mettere la testa sotto la ghigliottina.

E i ventagli anagrammatici? Erano curiosi perchè con un meccanismo la leggenda o il motto che si usava scrivere su carta o pergamena si cambiava bruscamente per mezzo della trasposizione delle lettere. Così, per esempio, in luogo di *ROMA* vi si leggeva *AMOR;* e questa parola poteva essere molto eloquente in certe circostanze di persona e di tempo. Contemporaneamente ai ventagli anagrammatici si usarono certi ventagli muniti di un foro guernito di vetro i quali servivano mirabilmente a appagare la curiosità delle signore. Talvolta questi ventagli traforati nel pernietto delle stecche aveano un canocchiale; che, evidentemente, era più innocuo e meno pericoloso del vetro dietro il quale l' occhio della bella viaggiava comodamente al coperto.

Se volessi parlare dei ventagli profumati (celebri quelli di pelle di Spagna) profumati con ogni sorta di essenze orientali e che in un certo tempo primeggiarono, e dei ventagli-rebus, e dei ventagli-sorpresa, e dei ventagli-parafoco, non finirei più. Fra tutti questi ventagli i più curiosi erano i meccanici. Non sempre, pertanto, questi ventagli meccanici (e i ventagli anagrammatici fan parte della categoria dei ventagli meccanici o a sorpresa) univano alla ingegnosità del meccanismo la finezza dell' arte; tanto vero a una esposizione speciale di ventagli tenutasi a Londra nel 1882 dalla « Fine

Art Society » i ventagli meccanici, secondo l'affermazione di un corrispondente della *Revue des arts décoratifs*, erano artisticamente insignificanti.

E i ventagli moderni? Parliamone.

Voglio dire proprio i ventagli i quali si usano ora; ora che il Giappone desta tanto le simpatie dei nostri paesi occidentali. Non ho nominato il Giappone a caso.

La vasta estensione che in quest' ultimi anni ha preso il commercio dei ventagli giapponesi da noi tutti conoscono. Pertutto ventagli giapponesi o imitanti i giapponesi. I nostri fabbricanti eseguiscono ogni genere di ventaglio dal più sobrio al più geniale al più ornato di piume e pizzi; ma traverso l' eccletismo moderno risalta 'l ventaglio giapponese o di gusto giapponese, non nel genere cosiddetto « fino » ma nel genere « corrente. » Il ventaglio giapponese o alla giapponese è quello che più si presta alla commerciabilità; e parlando in genere, attira le preferenze delle persone di buon gusto. Non bisogna credere che tutti i ventagli venduti per giapponesi siano veramente tali; ossia provengano direttamente dall' impero del sole. Se ne fanno anche in Italia. Si era anzi tentato nel 1882 a Palermo di fondare una vera e propria industria di cose giapponesi dove i ventagli naturalmente avean la loro parte. Il fondatore di cotale industria era lo scultore Vincenzo Ragusa il quale essendo stato vari anni a Tokio — l'Atene del Giappone — ritornando in patria innamorato dell' arte giapponese, avea condotto alcuni artisti

di là e una copiosa collezione di oggetti del Giappone per iniziare la industria delle lacche, delle ceramiche e dei ventagli giapponesi in Sicilia. Il tentativo del Ragusa non ebbe fortuna; ma è tuttavia un fatto assai singolare nella storia delle industrie artistiche italiane; un fatto che, ragionevolmente, non si può ivi trascurare.

Se i ventagli moderni hanno una caratteristica, questa sta essenzialmente nel buon mercato. Oggi si fanno però anche dei ventagli costosissimi ma ventagli artistici difficilmente. Non che non si possano o non si sappiano fare; gli è che 'l gusto dei ventagli artistici non c' è quasi più. Il negoziante e i consumatori si contentano del presso a poco. Si direbbe che le signore non hanno più interesse a avere un ventaglio veramente considerevole nei meriti dell'arte; si direbbe che questo gusto è nato e rimasto alle signore del secol passato. Onde è raro di veder ventagli mirabilmente traforati a disegno e rarissimo di vedervi una pittura pregevole. Oggi si fanno de' ventagli colle stecche traforate, o con pitture di qualsivoglia soggetto, ma quasi mai il disegno del traforo desta interesse in una persona di buon gusto e la pittura è degna di qualche conto.

Non manca ingegno ai ventaglisti moderni. Forse non vi è stata mai epoca la quale più della nostra possa vantare tanta fantasia e tanto spirito inventivo nella composizione dei ventagli. Il settecento aveva una infinità di ventagli bizzarrissimi; — ma noi siamo inferiori al settecento? No; per-

chè dai ventagli di seta dipinta ornata di pizzi di Venezia ai ventagli di piume di pavone lontanamente ricordanti l'antico flabello; — dai ventagli a sorpresa uscenti, graziosi, da un grosso *trabucos* o da un bastone da passeggio ai ventagli di carta fioriti di madrigali e versi bizzarrissimi, la fabbricazione moderna dei ventagli non potrebbe esser più varia e singolare e non potrebbe di più esser posta a disposizione de' gusti che sono vari come 'l capriccio e la moda; direbbe il solito abate Belli. Forse il Giappone soltanto vince lo spirito inventivo dei ventaglisti moderni. Ma nel Giappone l'uso dei ventagli è più diffuso che da noi. Ivi quest'uso non è soltanto limitato alle signore; nel Giappone portano il ventaglio anche gli uomini; onde vi sono dei ventagli giapponesi perfino di difesa come i nostri bastoni a stocco. Chè 'l ventaglio non serve al Giapponese per farsi vento soltanto, ma gli serve a un' infinità di usi; — nella gesticolazione gli è aiuto potente. Quante conversazioni non si fanno nel Nippon coi movimenti svelti e galanti di due ventagli! È vero: i ventagli conversano anche da noi.... ma da noi non vi sono ancora, come nel Giappone, i ventagli pei sacerdoti, pei medici, pei letterati; e il ventaglio non è ancora divenuto da noi un'unità di misura come nel Giappone; nè i ballerini nostri e i giocolieri si servono del ventaglio come i ballerini e i giocolieri giapponesi e i Giapponesi in genere i quali non abbandonano il ventaglio nemmeno davanti il nemico.

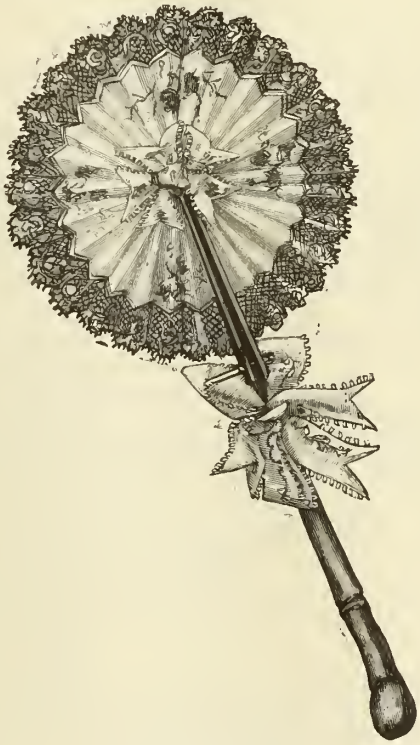
Però anche da noi da qualche tempo il ventaglio va falsando e generalizzando il suo uso primitivo; e, quale oggetto di decorazione, si vede adoperato spesso come fondo

a' ritratti di signora; — moda civettuola e spiritosa che passerà come tutte le mode — e a Parigi all' « Opera » in un ballo sfarzosissimo, *le Rêve*, la cosa più singolare fu un ventaglio gigantesco che improvvisamente chiudeva il proscenio. E inoltre un mare di versi per lo più insipidi e sciocchi e di motti e pensieri allaga da qualche anno le innocenti pieghe dei ventagli per dar luogo a una speciale letteratura ventaglistica la quale — ahimè! — non è fra le piccole miserie della nostra fragile esistenza.

A ogni modo il Giappone è tuttora la terra dei ventagli; dei quali un po' in conseguenza dei prezzi mitissimi è riescito a invadere l'Europa e l'America. Con pochi segni, con poche macchie di colore il Giapponese sa imprimere un carattere originalissimo e dar un gusto estremamente vago e bizzarro a un ventaglio. Senonchè un po' di riazione par che si muova contro la invasione giapponese. Difatti in Germania per iniziativa di una società d'arte applicata all'industria è stato aperto un concorso (1890) fra i ventaglisti tedeschi per vedere di dirigere gli artisti su questo campo dell'arte colà affatto negletto e si è parlato di una esposizione di ventagli da tenersi in una città del Belgio come si tenne a Londra e a Berlino e a Milano e a Roma, assieme a altre cose di industria artistica; e tuttociò per smovere la emulazione di quanti si volgono alla fabbricazione dei ventagli, nella quale si è raggiunto il massimo buon mercato ma troppo raramente in onore alla maestà dell'arte.[41]

La mia conclusione non sembri dura a alcuno. Perchè colpisce direttamente le consuetudini della vita moderna che fanno 'l pubblico, in generale, poco sensibile alle gioie serene

dell'arte. Effetti de' tempi, soggiungerò; — effetti sui quali ho avuto occasione di richiamare la mente della lettrice più d'una volta e che a guisa d'un acuto dolore permangono orribilmente nell'animo dello scrittore d'arte che scriva di cose presenti.



Ventaglio moderno

NOTE

1) Cfr. *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, 2ª ediz., Parigi, 1887. Voce: « *Flabellum.* »

2) Cfr. *Histoire des Éventails.* Paris, 1875, pag. 19.

3) Pei ventagli indiani (e anche pei gioielli indiani mi sono dimenticato di notarlo) vedi in alcuni frammenti del museo Guimet a Parigi. Questo museo che venne offerto allo Stato dal signor Guimet lionese è un vero tempio delle religioni dell'estremo Oriente che vi sono largamente rappresentate con simboli, con figure di dii, con espressioni leggendarie che interessano lo storico, l'artista e 'l curioso. Venne aperto nel novembre del 1889.

4) V. Rosellini, *Monumenti dell'Egitto e della Nubia*, t. ii, n. lxxvii in cfr. col testo, t. ii, *Monum. civili*, pag. 415.

5) V. in Rosellini, Op. cit. et loc. cit.

6) V. in Rosellini, Op. cit., t. iii, n. vii e lv. Nella prima tavola vedi la Bari di Phrê portata in processione, nella seconda la Bari di Chnuphis portata istessamente in processione. Vedi anche t. iii, n. lxxiii, la processione di Ramses Meiamun.

7) V. Op. cit., t. i, n. cxxvi.

8) V. in Perrot e Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, vol. ii, fig. 205 e 211 e in Lavard, *Monuments*, serie ii, tav. cccviii.

9) Cfr. *La Perse ancienne*, tav. cxlvii.

10) Cfr. Flandin e Coste, *La Perse ancienne.* Paris, t. iii, tav. 155; in cfr. alle tav. 147 e 154 del detto tomo.

11) Cfr. *Catalogo delle opere esposte all'Esposiz. dei tessuti e merletti a Roma nel 1887, con brevi cenni sull'arte tessile in Italia.* Roma, 1887, pag. 148.

12) Cfr. *Dictionn. des antiquités grecques et romaines.* Paris, 1861. Voce: « *Tabella.* »

13) V. in *Histoire de la céramique grecque.* Paris, 1888, pag. 237.

14) V. *Osservazioni su due mosaici antichi*, pag. 7.

15) Op. cit., pag. 322.

16) I flabelli cristiani furono fatti di penne di pavone, perchè nei principî cristiani il pavone è simbolo dell'uomo perfetto, giusto e santo, non corrotto da alcun vizio; poichè nell'opinione degli antichi la carne del pavone è incorruttibile.

17) Cfr. *Atlas des arts du moyen âge*, cap. xiv, tav. iv.

18) Cfr. l'articolo del Mongeri in *Perseveranza*, 28 ottobre 1874; dove l'A. parla dei ventagli alla Esposizione storica d'arte industriale che ebbe luogo a Milano nel 1874. La

fotografia del ventaglio di Monza, in forma assai grande, venne eseguita dal fotografo Rossi di Milano.

19) Cfr. Op. cit., vol. II, voce: « *Éventail.* »

20) Op. cit., pag. 47.

21) V. GAY, Op. cit., voce: « *Éventail.* »

22) *I ventagli veneziani*, note di G. M. URBANI DE GHELTOF con disegni di R. MAINELLA, pag. I.

23) C. VECELLIO, Op. cit. Ricordo che vi è la edizione originale di Venezia del 1590 e una edizione moderna di Parigi del 1860.

24) G. FRANCO, *Habiti d'huomini et donne venetiane con la processione della Serenissima Signoria et altri particolari; cioè trionfi, feste, cerimonie pubbliche della nobilissima città di Venezia.* L'edizione originale è assai rara come quella degli *Habiti* del Vecellio, 1610. Vi è una edizione moderna facsimilata sull' originale antico di Venezia del 1878.

25) Op. cit., pag. 26.

26) Cfr. in *Diversarv nationum habitvs centum, et in quattaor iconibus in aere incisis diligenter expressi item ordines dvo Processionum Vnus summi Pontificis Alter Sereniss. Principis Venetianum Opera Petri Bertellii.* – Apud: Alciatium, 1589. Fig. I e 25. La copia ch' io ho potuto vedere appartiene alla r. biblioteca di Parma. So che ne possiede una copia, incompleta, la r. biblioteca naz. di S. Marco a Venezia e una copia la regia bibliot. V. E. di Roma. Anche la copia di Parma è incompleta. Io riscontrai che manca di 14 *icones* e dei due *ordines* indicati sul frontispizio.

27) Cfr. *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino.* Bologna, 1886, pag. 176.

28) Cfr. VECELLIO, Op. cit., vol. I, p. 107. Vedi a *Gioielli*, p. 209.

29) Cfr. E. MODIGLIANI, *Un viaggio a Nias.* Milano, 1890, p. 481.

30) Questa notizia che ho trovato unita ai materiali stati raccolti da me per il presente studio credo che si riferisca a un ventaglio prezioso, probabilmente lavorato in Italia e stato regalato dal re Luigi XV alla Pompadour. Ora è nella collezione del visconte Jubinal a Parigi. Il ventaglio di cui parlo è un ammirabile merletto complicatissimo nei meandri del suo disegno. Lungo l'orlo ha una fila di piccole miniature che non si possono godere pienamente se non per mezzo di una buona lente. Spartito in cinque medaglioni, questi medaglioni sono ornati di figure deliziosissime. È uno dei più celebri ventagli del XVIII secolo.

31) Op. cit., p. 151.

32) Dà un' idea esatta del genere di questi ventagli tra molti il ventaglio che era esposto nel 1882 alla « Fine Art Society » rappresentante Luigi XIV vestito da Endimione, riconoscibilissimo però e ornato di un' enorme parrucca, e dove la duchessa de la Vallière era vestita da Diana. La duchessa (Diana) era rappresentata mentre scendeva dal suo carro per ammirare una mandra di pecorelle addormentate. Inutile dirlo: il fondo della scena era un paesaggio graziosissimo.

33) A quest' epoca, verso il 1753, c' erano a Parigi (assicura E. BOSC nel suo *Dictionnaire de l'art et de la curiosité;* libro al quale non si può fidarsi ciecamente) c' erano a Parigi 150 ventaglisti. Il B. poi dal *Journal du Citoyen* del 1754 riporta alcuni prezzi dei ventagli a Parigi acquistati dozzina per dozzina. « Les éventails en bois de palissandre, de 6 à 18 livres; les éventails en bois demi-yvoire, c'est-à-dire les maistre

brins en yvoire et la gorge en os, de 24 à 72 livres; les éventails bois d'yvoire, de 44 à 60 livres. » E l'autore settecentista aggiunge: « Il y en a de plus chers. » Il B. nota ancora che altri ventagli « d'autres d'après Savary se vendaient 30 et 40 pistoles la pièce; ce qui faisait 3 ou 400 fr.; car au XVIII siècle la pistole valait 10 livres de 0 fr. 98 environ. » Cfr. voce: « *Éventail.* »

34) Io ho un ventaglio in madreperla del XVIII secolo di 17 cent. di raggio.

35) *Il Ventaglio*, poemetto dell'ab. Carlo Belli a S. E. la signora Paolina Contarini in occasione delle felicissime sue nozze con S. E. il signor conte Giuseppe Giovannelli. — In Venezia, 1782, nella stamperia di Carlo Palese, con le debite permissioni.

36) Op. cit., p. 121.

37) G. Menasci in una conferenza sul *Ventaglio* stata pubblicata in parte dal periodico *Lettere e Arti*, n. 1, a. 1890, e riprodotta tutta dal periodico *Vita intima* (n. 6, 7 e 8), scrive: « La Rivoluzione sopraggiunse e narrasi che alcune signore coraggiosamente monarchiche pagassero colla testa l'aver messo in mostra certi ventagli di velo nero, consparsi di stelle d'argento, che al chiudersi prendevan la forma d'un giglio o altri dipinti con colori simpatici, che posti alla luce lasciavano intravedere i ritratti di Luigi XVI e di Maria Antonietta. »

38) Alcuni bei ventagli settecentisti si trovano a Napoli nel museo civico Gaetano Filangeri. (V. nella vetrina LII dal n.° 2645 al 2650 e nella vetrina LXIII dal n.° 2702 al 2708.

39) A proposito di riproduzioni la Società degli Autori residente a Milano vista la brutta piega presa dai decoratori di ventagli stabiliva recentemente: « non esser lecito riprodurre sopra ventagli i disegni di macchiette o caricature tolte da un libro pel quale furono riservati i diritti d'autore. »

40) Cfr. UZANNE, Op. cit., p. 112. Non bisogna però esagerare a credere che il ventaglio gettato sulla faccia al console francese dal dey Hussein-Pacha abbia valso alla Francia la conquista d'Algeri. Il vero di questa faccenda gli è che da molto tempo i rapporti fra la Francia e il sovrano d'Algeri erano molto tesi e il ventaglio fu la goccia d'acqua che fece traboccare il vaso, e dette luogo alla guerra che anche senza il ventaglio era inevitabile. Vedi *Les suites d'un coup d'éventail* in *Revue universelle illustrée*, t. II, giugno 1890, p. 285 e seg. Art. di A. Hersain.

41) Uno dei centri maggiori della fabbricazione dei ventagli è sempre Parigi. Parigi ha dovuto combattere, pertanto, la concorrenza dei fabbricanti viennesi i quali adoperano nei ventagli legni d'un odore amabilissimo. La fabbricazione dei ventagli francesi non è centralizzata a Parigi perchè ha bisogno del concorso di varie industrie. Una parte del lavoro che riguarda la montatura è però localizzata in una regione speciale, appartenente al dipartimento dell'Oise. In varie località vicine, Méru, Sainte-Geneviève, Andeville gli abitanti vivono quasi esclusivamente del prodotto della « tabletterie » applicata al ventaglio. Nella fabbricazione dei ventagli oggi esiste così la vera divisione del lavoro. A Parigi si fa la tela e il lavoro d'arte cioè la parte più fina e delicata del ventaglio. Pei ventagli moderni francesi vedi in *Revue des arts décoratifs*, vol. IX (1888-89), p. 323 e seg. Un bel ventaglio francese moderno vedilo in Op. cit., fasc. maggio-giugno 1890.

APPENDICE

• Parte Prima •

I vetri.
Sguardo generale su l'origine del vetro.
Origine dei vetri muranesi.
La repubblica di Venezia incoraggiava la industria dei vetri.
Distruzioni di fornaci e uccisione di disertori infedeli.
Privilegi commerciali e politici e municipali di Murano.
Una fabbrica di vetri « sul genere di Murano » a Norimberga.
Le fabbriche di « conterie » a Murano.
Pregio in cui si tennero e si tengono queste fabbriche.
Tessuto di vetri.
Vasi muranesi, loro divisione e lavorazione.
I migliori tempi de' vetri di Murano.
Divisione del lavoro.

• Parte Seconda •

Gli specchi.
Guastano le signore secondo il Petrarca ma no secondo Socrate.
Sguardo generale su la origine degli specchi.
Origine degli specchi muranesi.
Il lavoro di Murano e quello di Venezia.
Specchiai illustri.
I più grandi specchi lavorati a Murano.
Specchi a *soffio*, al *cilindro* e a *colatura*.
Specialità dei lavoranti muranesi e veneziani.
Proibizioni della « Serenissima » in favore della industria degli specchi e obblighi degli specchiai di fronte ai diritti che concedeva loro lo stato.
Dinastie di specchiai.
Il commercio degli specchi e i suoi resultati finanziari.
Decorazione degli specchi.
La Francia toglie a Murano il monopolio degli specchi.
Le origini di Saint-Gobain.
Dopo la Francia l' Inghilterra.
Fine della industria muranese-veneziana degli specchi.
Gli sforzi dell' ultima fabbrica.
Ancora dei vetri, ma dei vetri moderni.
Museo civico vetrario di Murano; sue origini e suo sviluppo.
Scuola di disegno a Murano.
Lorenzo Radi e Antonio Salviati.
Lo stabilimento Salviati e i suoi resultati.
Una visita a questo Stabilimento.
La compagnia Venezia-Murano.
Vetri, fiori e .... signore italiane.

• I •

A ORIGINE DEI VETRI MURAnesi (e dico muranesi perchè questi vetri sono i più celebri) non è facile rintracciare. Sarebbe facile e piacevole se 'l materiale di studio non mancasse, e se, al solito, non dovessimo brancolar traverso la notte dei tempi la quale come la via dantesca è tanto oscura e nebulosa:

> . . . . che per cacciar lo viso in fondo
> I' non vi discernea veruna cosa.

Bisogna dunque contentarsi di supposizioni. E si è supposto così che i vetri muranesi abbiano avuto origine nientemeno che nei tempi in cui i lidi esteriori di Venezia erano cantati da Marziale come emuli di quei di Baia. Qualche

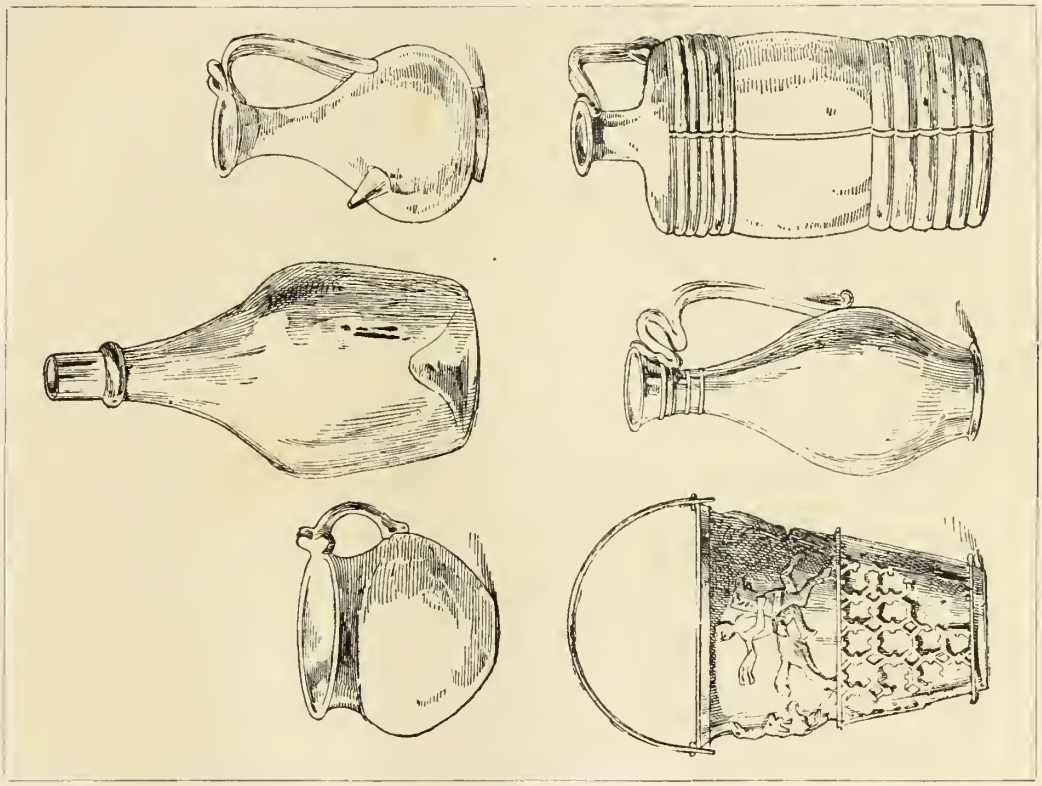
tempo fa in certi scavi di Murano vennero trovati difatti alcuni vetri, i quali confrontati con alcuni antichissimi trovati a Concordia (Portogruaro), si giudicarono lavori di una medesima officina.[1] Se il giudizio fosse esatto si verrebbe a concludere che l'origine delle fabbriche di Murano risale al primo secolo dell'impero; perocchè a quest'epoca rimontano i vetri concordesi.

Chè l'origine del vetro è molto lungi da noi; — va oltre la civiltà latina e quella greca. E per quanto ciò sia assai noto, vo' qui dar uno sguardo retrospettivo alla storia del vetro, prima di venire all'argomento particolare delle mie ricerche.

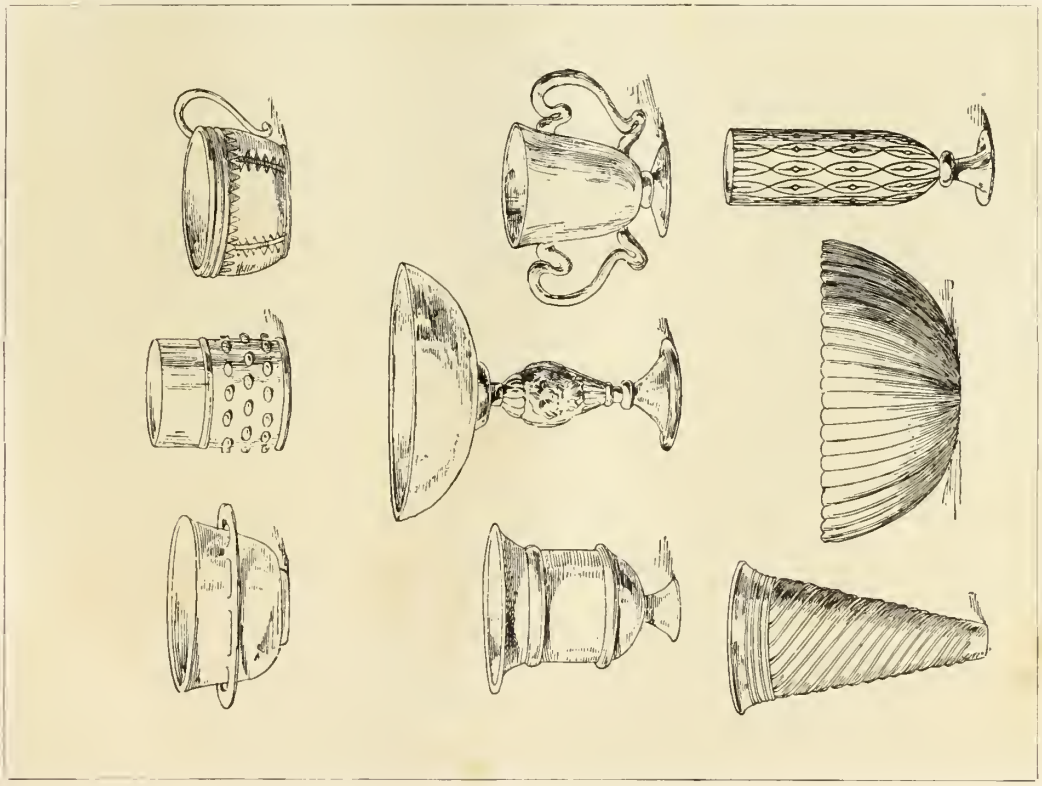
Le memorie sopra il vetro e 'l suo uso si fanno rimontare fino a Giobbe. Nella Sacra Scrittura il pazientissimo Giobbe fa cenno, infatti, del vetro in un passo riportato frequentemente dagli autori.[2]

Gli antichi, Plinio per esempio,[3] attribuirono l'invenzione del vetro ai Fenici con errore manifesto. Gli Egiziani conoscevano il vetro prima dei Fenici e forse lo lavoravano fino dai tempi dell'antico impero; e se non appunto fino da questi tempi lontanissimi, lo lavoravano magistralmente a tempo del primo impero tebano mentre le città fenicie o non erano nate o non aveano importanza. Gli è vero pertanto che i Fenici possedute tutte le pratiche di lavorare il vetro, il vetro ridussero a un'industria propria fiorentissima che in Fenicia fiorì anche traverso il medioevo. Infatti Tiro aveva

Vetri antichi



Recipienti di usi diversi



Servizio da tavola

Ulrico Hoepli edit. - Milano

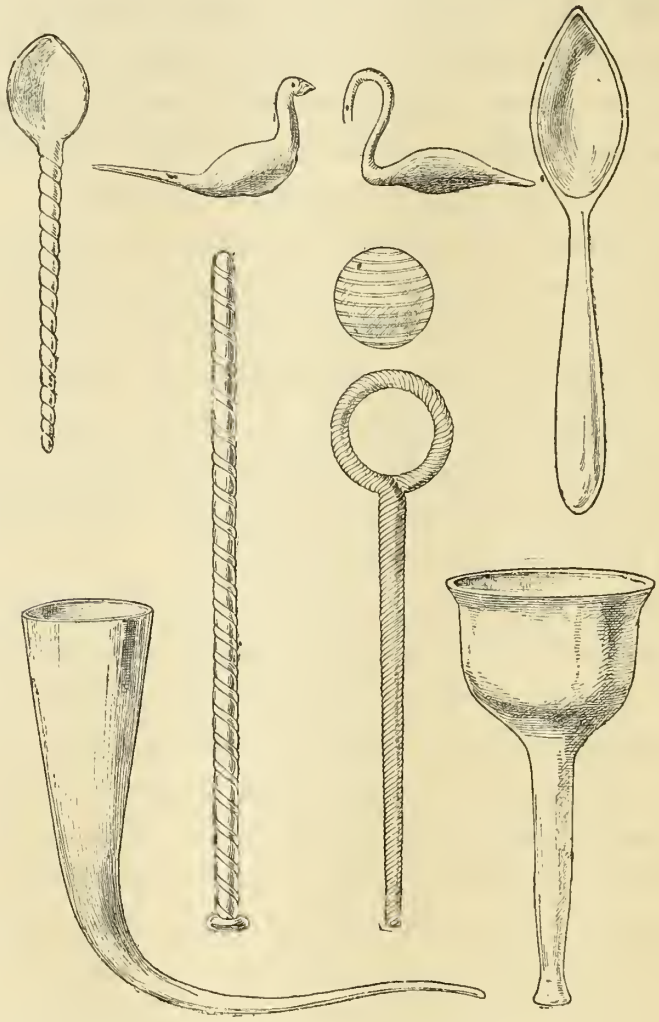
delle vetrerie considerevolissime nel XII secolo della nostra èra. Si può dire dunque, essere avvenuto così dei gioielli come dei vetri. Gli Egiziani non soltanto ebbero la visione d' ogni bellezza nell' una e nell' altra industria artistica, ma questa loro visione e' seppero tradurre bene in imagine. I Fenici poi, appropriatisi le pratiche degli Egiziani, diffusero pel mondo le serene gioie di queste loro bellezze.

Ebbi occasione di accennare la bellezza dei vetri egizi coloriti e la forma gentile de' vasetti, nonchè certe statuette egiziane di vetro di cui è ricco il famoso museo di Bulaq, nel Cairo. Cotal produzione genialissima, che rammenta tanto la veneziana di cui vo' parlare, mi spinge naturalmente al mio argomento principale. Perchè qui non ho bisogno di dire, attraverso quali vicende si produssero i vetri antichi della civiltà greca e latina e del medioevo.

Nell' antichità classica il vetro era usato come oggi. Però, non si conoscevano le lastre di vetro per le finestre e per gli specchi. I vetri da tavola erano usatissimi dalla classe media, nell' antichità classica, perchè i ricchi adoperavano i vasi d' oro e d' argento e i poveri quelli di terra. Quindi vi era un consumo molto considerevole di vasi di vetro. Nel medioevo poi, nell' epoca cristiana, il vetro venne usato nella celebrazione del culto, nelle pratiche funebri e nelle agapi.

Nel III secolo si usavano i calici di vetro; che nel IX secolo furono proibiti da Leone IV papa dall' 847 all' 855. Chi vuol vedere de' vetri medievi andando a visitare il tesoro della basilica di San Giovanni a Monza sodisfa facilmente il suo desiderio. E chi vuol sapere come si lavorava il vetro nel medioevo, in che maniera si coceva, in che maniera si as-

sottigliava, in che maniera si coloriva, in che maniera si riduceva in vasi, consulti l'opera del monaco Teofilo dove



VETRI ANTICHI. - Uccelli, verghette da ornamento personale, ecc.

l'argomento riguardante i vetri è svolto con ampiezza e con grande amore.[4]

Io torno ai vetri muranesi.

Dunque dopo la scoperta di Concordia, le origini delle fabbriche muranesi si fanno risalire al primo secolo dell' impero. Però nei documenti archivistici, stati letti dal Cecchetti, non si hanno segni di fabbricazione vetraria al di là del XIII secolo. Avanti il Cecchetti, Sebastiano Molin, inquisitore alle arti nel secolo XVIII in un' erudita memoria che 'l

Vetri medievi - Coppe del XII secolo (Da un Ms. francese nel Vaticano)

Cecchetti ristampava quale appendice ad alcuni suoi studi sopra la vetreria muranese,[5] scriveva che i veneziani avevano imparato il lavoro dei vetri sui primi tempi del secolo XII nelle loro relazioni coll' Oriente e specialmente a Sidone: « Imperocchè come è noto per tutte le cronache e storie, e principalmente per quella del Morosini, si sono li veneziani nel ducato del doge Ordelaffo Falier portati a quella crociata con un' armata di cento legni alla richiesta di Baldoino, all' impresa appunto delle due città Sidone e Tolemaide. »

Questa lezione su la origine dei vetri muranesi è stata accolta bene da tutti in generale. Lo stesso Gerspach, l' ultimo autore il quale ha trattato assai largamente della ve-

treria muranese,[6] segue il Labarte,[7] (che seguì molto il Bussolin) in ciò che secondo lui i primi vetri veneziani risalgono all'origine di Venezia e un vigoroso impulso ebbe la loro fabbricazione nel 1204 dopo la presa di Costantinopoli alla quale avea partecipato la repubblica. In quest'occasione, osserva il Gerspach sulla fede di Carlo Marin,[8] Venezia accortamente seppe attirare a sè dall'Oriente dei bravi lavoranti di vetro al cui concorso devesi la prima fioritura della vetreria veneziana. Tuttociò era stato scritto dal Labarte prima che dal Gerspach; ma nè quanto dice a questo proposito il Molin e 'l Marin, nè quanto ripetono gli autori francesi è provato da alcun chiaro documento. Cionondimeno io sono di parere che i Veneziani del medioevo abbiano preso molto dall'Oriente delle loro industrie artistiche dalle quali trassero tanto onore. E ricordando che Tiro aveva ancora nel XII secolo alcune fabbriche di vetro, e nel 1175 la repubblica veneta godeva in quella città dei beni e dei diritti, in questo fatto trovo ancor più chiaro il filo dei rapporti fra l'Oriente e Venezia, nella fabbricazion de' vetri. Comunque sia nel dugento a Venezia e a Murano si lavoravano certamente i vetri. Martino da Canale nella descrizione della processione delle corporazioni artistiche nell'avvenimento al seggio ducale di Lorenzo Tiepolo, il 23 luglio 1268, narra dei maestri vetrai muranesi i quali vi presero parte con « scarlatti e fregi d'oro e ricche ghirlande di perle e guastade ed oricanni ed altrettali vetrami gentili. »[9]

La testimonianza del da Canale mostra non soltanto che a Venezia nel dugento si lavoravano i vetri, ma prova eziandio che verso la metà di questo secolo si facevano digià i

vetri a Murano. Lo che contradice coloro i quali ritennero che Murano cominciò a fabbricare i vetri dopo la legge del 1291 quando la repubblica decretava dover le fabbriche di vetro concentrarsi a Murano per sicurezza pubblica, cioè a evitare pericoli d'incendio, e per ragioni d'igiene.[10] Le fornaci in Venezia potevano far danni incalcolabili; — evidentemente. Quindi si può ritenere che prima di questa legge furono fabbriche di vetro a Venezia e a Murano, così come dopo la legge del 1291 continuarono a esservene a Venezia; però per vetri piccoli (*verixelli*) e a certe date condizioni. (Legge: 10 agosto 1292). Così le fabbriche dei maggiori lavori di vetro rimasero in Murano dove vennero trasportate anche le fabbriche minori posteriormente al 1292.[11]

Tale ordine di cose si mantenne fino al secolo scorso, che fu l'ultimo della repubblica veneta. Dopo vennero fondate con speciali privilegi le due celebri fabbriche vetrarie, una nel 1739 da Giuseppe Briati, l'altra nel 1790 da Giorgio Barbaria.[12]

La repubblica di Venezia che ricavava grandissimo beneficio dalla industria dei vetri cercò di incoraggiare, con ogni mezzo, coloro che la coltivavano. Il governo voleva che tale industria non uscisse di Venezia e a questo fine avea promulgato leggi severissime sopratutto intese a evitare che i paesi forestieri si impossessassero de' segreti delle fabbriche muranesi. Non sembri irragionevole il rigorismo che vo accennando. Era costume della « Serenissima » di difen-

dere a ogni costo le industrie le quali nascevano e fiorivano sul suolo veneto. L'ho mostrato parlando dei pizzi e del Colbert. È notevole che se da un lato si cercava di proibire con somma severità che le industrie venete fossero portate all'estero, dall'altro lato a tanta severità si univa una suprema indulgenza verso coloro i quali, rei d'aver offeso la legge, tornavano pacificamente in patria e si rimettevano a lavorare sommessi e pentiti. Nè le leggi si facevano dalla « Serenissima » così tanto per fare. Le leggi si facevano e fatte si rispettavano. Nella « Mariegola (Madre regola) dei verieri de' Muran » tra altro si trova che due inquisitori dell'Arte debbono girare per Murano e nello Stato « per riconoscere se le leggi sono osservate; e vi si trova l'ordine » che le fornaci di Treviso, Padova e Vicenza fabbricate contro le leggi siano distrutte; che Giacomo Ferro, Marco e Andrea Orchigni, Agostino Trevisan andati a lavorare in terre aliene « fra 8 giorni tornino a Murano, sotto pena di 5 anni di galera se non tornano. »

Vaso orientale del XV secolo

Il Gerspach ultimamente notava che un Pietro de Vettor fabbricatore di vetri venne ucciso a Vienna per ordine del gran consiglio.[13] Il Gerspach dava questa notizia senza particolari. Li darò io perchè nella sua crudeltà selvaggia il fatto del Vettor è esempio eloquente della gelosia e severità della repubblica veneta in queste cose. Orbene, Pietro de Vettor e Antonio Zuanne Vistosi nell'aprile del 1754 fuggivano l'uno a Vienna, l'altro a Firenze ciascuno con note di secreti preziosissimi per conterie. Gli inquisitori stretti dalla impossibilità di non poter toglier loro quelle note, in data 31 agosto 1754 presero la seguente estrema risoluzione con queste precise parole:

Vasetto orientale per profumi

Presa risoluzione di toglier dal mondo Pietro de Vettor furlano esistente a Vienna e Zuanne Antonio Vistosi detto Gazzabin esistente a Fiorenza,

In conseguenza

dato ordine a Missier di scegliere due persone atte a tale effetto e consegnate due prese di veleno.

7 detto. Trovati da Missier li due uomini, come dalla riferita, a quello che deve andar a Fiorenza furono dati per viaggio, stazione e ritorno zecchini 80 correnti; a quello che deve andar a Vienna furono dati zecchini 50. Fu promesso all'uno e all'altro zecchini 100 all'opera fatta e fu consegnato ad ognuno una robba atta a togliere dal mondo gli uomini suddetti.

Si conoscono anche i nomi dei sicari. È pietà tacerli.

Tutte queste proibizioni e queste cure assidue, più che severe selvaggie, ebbero buon resultato fin verso la metà del secento. Dopo vennero vinte dal ministro Colbert in Francia, e qualche anno dopo dall' industriosa Inghilterra che seppe contaminare coll' oro alcuni dei maggiori lavoranti veneziani, i quali andarono a piantar fornaci in Francia e in Inghilterra con grande perdita del prestigio industriale e commerciale di Venezia.

Nè la Germania fu insensibile ai resultati che Venezia andava conseguendo nell' arte vetraria. E per quanto la cosa non sia stata rilevata dagli storici veneti, almeno da quelli noti a me (e sono i maggiori) che hanno trattato con assai autorità de' vetri muranesi, io ricordo che nel 1531 Norimberga — in questi tempi la prima città della Germania e con Praga un de' centri della fabbricazione dei vetri — io ricordo che Norimberga sovvenzionava Giovanni Nickel, Osvaldo Rinhardt, Girolamo Reich e Agostino Hirschvogel perchè fondassero una fabbrica di vetri muranesi, mettendo come condizione in lor favore che se fossero riesciti a impadronirsi di qualche segreto a Murano, questo segreto sarebbe spettato a loro soli e ai figlioli. I vetrai tedeschi debbono esser venuti a Murano. Se realmente siano riesciti a ottenere quanto desideravano ignoro. Certo due aprirono una fabbrica di vetri sul genere di Murano a Norimberga. Senonchè io credo che il « genere di Murano » della fabbrica norimberghese fosse un' illusione commerciale; diversamente il fatto dei vetrai

tedeschi a Murano, precedente più d'un secolo il trionfo del Colbert, sarebbe stato non soltanto rilevato ma profondamente comentato da noi.

La repubblica di Venezia, a ogni modo, la quale in barba ai suoi decreti e alle sue leggi vedevasi ogni dì più scemare il prestigio artistico e commerciale, non si stancò a malgrado di ciò di esser severa quasi a scongiurare nuovi pericoli. Prova ne sia che il maggior consiglio nell'aprile del 1762 decretava « che i capi del consiglio dei dieci dovessero aver la cura dell'arte valendosi anche di vie segrete e severe le quali pareranno alla loro prudenza nell'invigilare attentamente e provvedere che niuna persona impiegata nelle arti vetrarie partisse da questo stato per trasportarle in alieni. » E anche le cure di avere de' lavori eccellenti continuarono a interessare il governo veneziano perfin dopo il trionfo della Francia. Nel 1764 a impedire la circolazione dei cattivi lavori venne decretato « che le contraffazioni di qualunque genere di lavori nelle fabbriche vetrarie di Murano si sospenderanno irremissibilmente, previo trasporto delle manifatture spurie. E si procederà criminalmente contro i rei contumaci, e si aprirà un processo segreto di inquisizione permanente, per indi discendere contro li medesimi inesorabilmente alli più severi castighi, a riparo di tanti pubblici e privati pregiudizi. »

Cotal severità continuò fino a' primi del nostro secolo fino a quando nel 1806, col novo governo dell'i. regno d'Italia,

non si abolirono le corporazioni delle arti e dei mestieri a Venezia e non venne data la libertà di esercitare qualsivoglia industria.

Ma come dicevo poco fa, da una parte la repubblica colle sue leggi si mostrava spietata, dall'altra dava prova di una mitezza suprema verso i pentiti. Innegabilmente questo modo d'agire giovava alla continua fioritura delle industrie locali non meno del fatto che i lavoranti premurosi e insensibili a ogni influenza forestiera, aveano distinzioni e privilegi speciali.

I PRIVILEGI commerciali politici e municipali di Murano, risultano da una serie di atti che furono riuniti sotto il nome di *Statuto di Murano* nel 1502. Tra gli altri privilegi concessi ai lavoranti muranesi v'era quello che le loro figliole potevano sposare un nobile veneziano col diritto di conservare la nobiltà nei figli. Questo privilegio era straordinarissimo in una repubblica tanto aristocratica quanto la veneziana dove il patriziato si teneva molto alto e in profondo sussiego. Tra i privilegi v'era anche quello che i Muranesi potevano coniar monete proprie ogni anno alla zecca di Venezia, così come avevano una speciale legislazione civile, criminale e amministrativa. Inoltre sino dal XII secolo in cui Murano fu aggregato a Venezia, i Muranesi aveano ottenuto dalla repubblica il grado di *cittadini originari veneti* in forza del qual grado, senza decreto di grazia, come esigevasi pei sudditi non nati a Venezia o per quelli che nella città non

avevano stabile domicilio, erano ammessi al ministero repubblicano dell'avogaria, della cancelleria ducale, insomma alle primarie cariche dello stato.

Fra le fabbriche di Murano erano famose quelle di *conterie*.

Reliquiario di Murano del XVI sec.

È noto che sotto 'l nome di conterie si compresero e si comprendono gli smalti in pani e tutte le varietà di perle e margherite conosciute universalmente sotto 'l nome di perle di Venezia. Queste perle erano tenute in tanto pregio che in alcuni paesi lontani, di sulle coste asiatiche e africane, non si usavano soltanto come abbellimento della persona e delle vesti, ma anche come moneta contante nella contrattazione degli affari. Lo ha confermato il Modigliani recentemente nel suo *Viaggio a Nias*, al quale accennai scrivendo dei gioielli, e lo Stanley nel suo libro su l'*Africa tenebrosa*.[14] Da quest'uso le conterie trassero la ragione del loro nome.

Vi sono depositi considerevoli di conterie nell'India, nella China e nel Giappone. Venezia, troppo sollecita a inviarne in quei paesi, ha un po' screditato le sue conterie le quali ora là costano meno d'una volta.

La fabbricazione delle conterie è curiosa e semplice. Chi ne vuol essere informato consulti la *Guida* del Bussolin.[15]

Per quanto un po' fuori del mio argomento, non posso a meno di indicare fra i singolari lavori del perlaio quello di ridurre il vetro in fili così sottili da meravigliare.

Certo Olivo di Venezia fu 'l primo a distinguersi nel lavoro dei tessuti di vetro a vari colori. Egli componeva inoltre cestini, vasetti e altri oggetti d'ornamento. L'amore della novità promosse anche l'idea di unire i fili di vetro a' tessuti di seta. Si formarono quindi degli arazzi originalissimi che non poterono avere esito commerciale fortunato perchè i fili di vetro cedono e si frangono facilmente e possono esser causa di spiacevoli accidenti. Nel museo civico vetrario di Murano fra i saggi di vetri filati si vede un tavolino coperto da un tappeto di vetro lavorato dal valente Iacopo Tommasi veneziano. È abbastanza noto, che anche oggi a Venezia si fanno col fil di vetro, o come si dice, di vetro filato, cestini, vasetti e simili.[16] Le botteghe di sotto le « Procuratie » sono piene di questi oggettini.

Eccomi a dire dei vasetti muranesi la cui fabbricazione può venire suddivisa nel seguente modo:

Vasi di vetro bianco.

Vasi coloriti.

Vasi smaltati e dorati.

Vasi di vetro a ornati filigranati.

Vasi a reticelli.

Vasi millefiori a musaico.

I vasi più antichi d'origine veneziana sono di vetro bianco. Poichè si cominciò a fare il vetro bianco prima del colorito cui appartengono i vasi della seconda distinzione. Si dice vetro colorito quello che ha ricevuto le proprietà del colore per via di ossidi metallici durante la fusione, vale a dire prima di essere adoperato pei vasi. I fabbricatori muranesi si sono distinti nel dar grande varietà a questo genere di vasi. Han fabbricato dei vasi bluastri, violetti, verdastri. E han fatto dei vasi opalini coll'arsenico e a imitazione dell'agata, della sardonica o del diaspro per via di una miscela dove l'argento domina. Il Labarte nota che questo genere di vasi tinti si faceva già in Venezia verso la metà del trecento.[17] Che questi vasi a Murano e' si facessero nel quattrocento non vi è alcun dubbio. Nei primi anni di questo secolo fioriva a Murano Angelo Berroviero vetraio al quale si attribuisce l'onore di aver fabbricato i primi vetri veneziani coloriti. Secondo quanto si afferma il Berroviero dovrebbe essere stato discepolo di un Paolo Godi[18] chimico abilissimo di cui è fatto cenno nelle *Inscrizioni* del Cicogna; e Marino Berroviero, figliolo di Angelo, avrebbe continuato con onore le tradizioni paterne. Le quali sarebbero state involate con uno strattagemma volgare alla famiglia Berroviero da un tal Giorgio detto *Ballerino* che in una fabbrica sua o in quella del padre della moglie potè applicarle largamente. Tutto questo viene affermato dagli storici veneziani di solito bene informati. Essi aggiungono, pertanto, che oggi non si conoscono opere del Berroviero nè del *Ballerino* (nel quale si vorrebbe veder l'origine della famiglia muranese dei Ballarin). Una celebre coppa del museo Correr si attribuisce bensì al

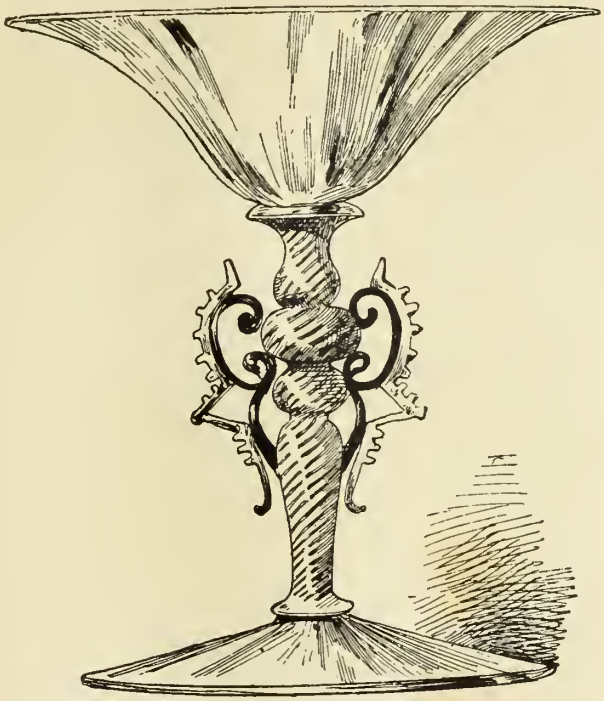
Berroviero, ma quest'attribuzione non è legittimata da alcun serio documento.[19]

Nel genere dei vasi smaltati e dorati — che nella mia distinzione vengono dopo i vasi coloriti — i Veneziani forse hanno imitato i Greci. Tanto vero che 'l monaco Teofilo nella sua *Schedula* parla dei processi bisantini nella fabbricazione dei vasi smaltati e dorati in guisa da non lasciar dubbio sopra il loro vero carattere. Questi vetri soffiati e foggiati nella guisa desiderata son dipinti con colori metallici e dorati nei fondi con foglie d'oro. La difficoltà nella fabbricazione di cotali vetri sta nel bel garbo, nella bella fattura e nel calcolar bene l'effetto vario che l'opera del forno reca ai colori e all'oro onde l'armonia non sia guasta in danno della bellezza. Gli antichi riescirono meravigliosamente a ottenere l'armonia di cui parlo; ma anche oggi si fanno a Murano dei vetri smaltati e tirati a fuoco degnissimi di lode.

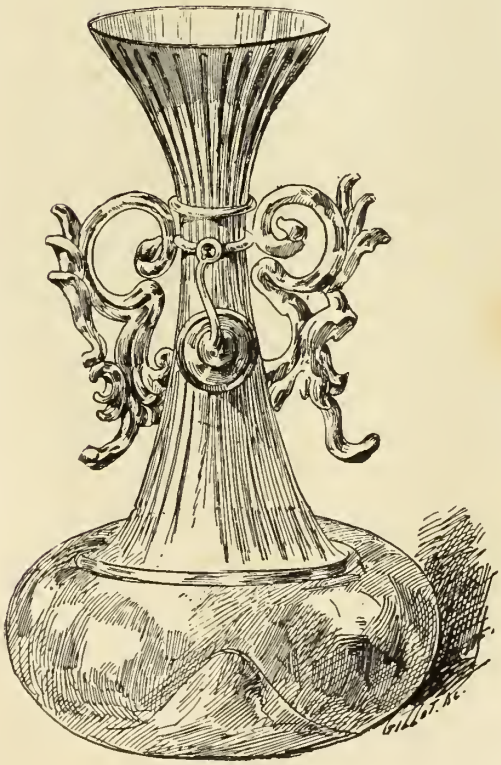
Vasetto di Murano del XVI secolo

I vasi più graziosi di Venezia e Murano sono quelli a ornati filigranati cioè formati con canne racchiudenti sia dei filetti di vetro bianco opaco (*latticinio*) o colorito, sia ornati di svariati disegni a filigrana. I vetrai li chiamarono vasi a *ritortoli* e in sèguito vasi *ritorti*. Questa serie di vasi essi divisero in due sezioni: la prima, dei vasi esclusivamente ornati di *latticinio* — quei vasi di color latteo che tutti ricordano; — la seconda, dei vasi fabbricati con canne di vetro

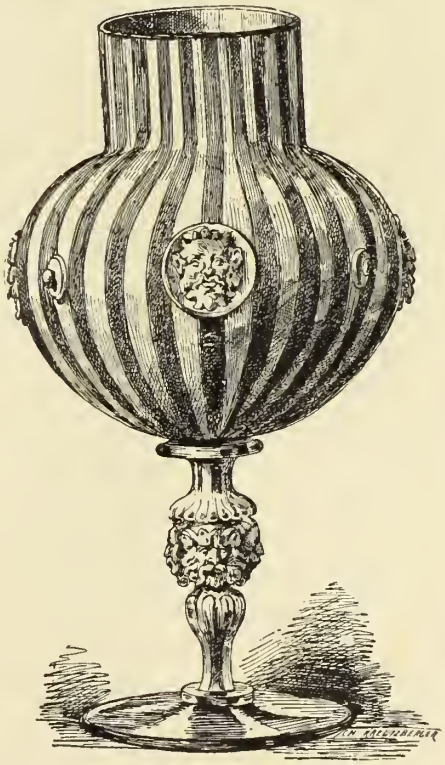
Vetri di Murano



Coppa del XVI secolo



Vasetto del XVI secolo



Vasetto del XVI secolo

Ulrico Hoepli edit. - Milano

colorito, a diversa gradazione, alternate a canne di latticinio. Di vasi lattei o coloriti, sono ornati musei e raccolte private e fino alla metà del presente secolo le fabbriche moderne muranesi si studiarono a imitarli con esito eccellente.

Nel museo di Murano sono esposte le prime cannelle a ritorto, merlate e a millefiori eseguite da artisti muranesi nell' officina che aveva a Murano Domenico Bussolin. Da questo lavoro, fatto dal 1838 al 1842, ebbe origine la prima più recente riproduzione dei vetri a soffio filigranati e merlati il cui magisterio fu smarrito per oltre mezzo secolo.[20]

Nessuna signora ignora cosa sono i vasi di cui parlo; quei vasi graziosissimi pieni di fili a spirale o dritti paralleli o a intreccio, monocromi o policromi che sono la quintessenza della delicatezza e della galanteria. Avrei voluto descrivere il modo di fabbricare questi vasi, ma la descrizione mi avrebbe spinto traverso i misteri di un tecnicismo il quale troppo poco opportunamente avrebbe interrotto il filo del mio studio. Tuttavia se tra le mie lettrici qualcuna desiderasse di istruirsi intorno i modi di fabbricare i vasi a filigrana non ha che a visitare lo stabilimento Salviati a Venezia o prendere, per esempio, l'opera del Labarte stata citata da me un momento fa. Il Labarte discorre lungamente della fabbricazione dei vasi filigranati seguendo le traccie del Bontemps in un suo libro intitolato: *Exposé des moyens employés pour la fabrication des verres filigranés.* Le tavole dimostrative che 'l Labarte aggiunge alla descrizione chiariscono nella mente del lettore i misteri della fabbricazione di cui parlo.[21] Il Bussolin nella sua *Guida* accenna soltanto questi vasi. Ma in generale si diffonde poco, meno anche del dovere,

su le «fabbriche di vasellami e recipienti di vetro e cristallo.» — Quanto ai vasi a reticelli essi comprendono quei vasi composti di due foglie di vetro soprapposte una all'altra con rete di filigrana nello spazio intermedio. Questi vasi erano conosciuti nel XVI secolo sotto 'l nome col quale si distinguono dagli altri anche oggidì.

Restano i vasi a musaico o vasi fioriti e a millefiori. I Veneziani fabbricavano dei vasi con pezzi di canna di vetro la cui sezione fosse una stella o un poligono regolare o irregolare. Con questi pezzi componevano de' fregi policromi i quali, combinandosi a disegno e sovente svolgendo movimenti ornamentali graziosissimi, formavano un genere a parte dei lavori vetrari veneziani. Questi vasi a musaico dettero luogo ai vasi a millefiori, policromi, di una vaghezza straordinaria. La loro fabbricazione, all' apparenza difficile e complicata, invece è facile e rapida.

La fabbricazione dei vetri muranesi assorse al suo maggior trionfo nel XV secolo sia dal punto di vista dell' arte, sia da quello della tecnica e nel XVI secolo continuò a mantenersi a una bell' altezza. Se non ci fossero i lavori dell' epoca a testimoniarlo vi sarebbero altre prove a confermarlo. Per esempio: allorchè Enrico III re di Francia venne a Venezia nel 1573 fu talmente sorpreso dalle opere di Murano, che dette la nobiltà a tutti i capi delle manifatture muranesi. E avanti, negli ultimi anni del quattrocento, fra' Leandro Alberti fece le meraviglie per la bellezza dei vetri muranesi fermandosi sopratutto a ammirare un organo che trasmetteva suoni dolcissimi e un bastimento della lunghezza di un' áuna ornato di tutti gli attrezzi.

La divisione del lavoro deve aver giovato a spingere alla sua suprema perfettibilità l'arte muranese dei vetri che dopo la caduta della repubblica e lo scioglimento delle corporazioni delle arti andò decadendo miseramente per risollevarsi a' nostri giorni in modo trionfale. Che la division del lavoro abbia giovato a Murano lo proverebbe il fatto che i trionfi muranesi furono successivi alla spartizione del lavoro che sto indicando.

La spartizione fu fatta così:

1. *Fabbriche di soffiati di vetro e di cristallo.*
2. *Fabbriche di lastre, quari e rulli.*
3. *Fabbriche di canna ordinaria per conterie.*
4. *Fabbriche di canna per margaritai e perlai e di paste in pani.*

Questa divisione che 'l Cecchetti fa risalire al quattrocento data, secondo il Bussolin, dal 1318.

A Murano erano dei venditori speciali detti stazionieri i quali costituitisi in corporazione nel 1436, avevano il diritto esclusivo della vendita dei vetri e degli specchi muranesi. Gli stazionieri durarono fino al 1768 in cui la vendita dei vetri fu concessa soltanto alle maestranze di Murano che non fossero state comprese nella repartizione annuale dei lavori. Ciò rilevo da documenti sincroni che è inutile stampar qui.

• II •

Specchio etrusco

Gli specchi.

« *Gli specchi*, dice il Garzoni timorosissimo di peccare contro la vanità, *per quanto formino un arte dove interviene l'ingegno tuttavia formano un arte assai vana et inutile al mondo, essendo ritrovata più presto per solazzo mondano che per altro, et scoprendosi in essa più presto leggierezza et bizzarria che operatione virtuosa. Nè i specchiari* — prosegue il G. — *hanno troppo da vantarsi, perchè le loro opere sono fragili come il vetro et l'honore et la gloria è tutta apparente.* » Il Garzoni scrivendo così dei lavoranti di specchi fa pensare con melanconia alle signore come madonna Laura che, al dire del Petrarca, quanto più stava davanti lo specchio altrettanto diventava cattiva — o anche a quelle signore che accanto lo specchio

non hanno l'accortezza di collocare l'orologio che suona forte le ore. Però anche l'abitudine di star molto davanti lo specchio ha 'l suo bene; almeno secondo Socrate. Il quale esortava ciascuno a mirarsi sovente nello specchio adducendo questa ragione: « che se l'uomo si vede bello si sforzerà di mantenersi tale e dentro e fuori e se si vede brutto cercherà di farsi bello mediante le virtù che illustrano l'animo mirabilmente. »[22] Socrate parlava degli uomini, ma si capisce che parlando dell'uomo intendeva riferirsi anche alle signore.

La lettrice maliziosetta mi fa segno di attenermi all'argomento. Ha ragione.

Due parole però su l'origine degli specchi non saranno inopportune.

Da quando si usano gli specchi? Chi li immaginò? Risposte pericolose, direbbe il vecchio Ippocrate. La storia insegna che si adoperavano gli specchi in epoche remotissime; erano specchi di lastre d'acciaio brunite o di qualche altro metallo, non di vetro. E chi li immaginò? S'ignora. Sembra pertanto che gli specchi di metallo siano stati adoperati lungamente. Difatti qualche erudito vorrebbe che si fossero usati in Italia anche sui primi tempi del XIV secolo.

Qualcuno sostiene perfino che gli specchi metallici si adoperavano da noi anche durante il XV secolo. Comunque sia la loro presenza nel secolo XIV e XV non esclude che in

questi secoli si conoscessero gli specchi di vetro. A provare che gli specchi di vetro erano noti nel XIV secolo basterebbero i versi di Dante nel ventesimoterzo dell'*Inferno*:

> E quei: S' io fossi di piumbato vetro,
> L' imagine di fuor tua non trarrei
> Più tosto a me, che quella d' entro impetro.

e nel secondo del *Paradiso*:

> . . . . l' altrui raggio si rifonde
> Così, come color torna per vetro,
> Lo qual diretro a sè piombo nasconde.

Nei documenti antichi veneziani, per venire all' argomento particolare che ci riguarda, si trovano rare e confuse memorie su l' origine della industria degli specchi che a Venezia vorrebbesi dai più attribuire al quattordicesimo secolo.

Qualcuno attribuì alla Germania l' origine degli specchi di Venezia. La base prima di questa attribuzione starebbe in ciò che nel 1317 un Niccola Cocco, un Muzio da Murano e un tal Francesco, già coltraio, si sarebbero messi in società con un Maestro Tedesco che sapeva lavorare il vetro da specchi, per imparare questo lavoro; il Maestro Tedesco avrebbe fatto spendere di gran denari ai suoi compagni muranesi e si sarebbe allontanato da loro senza tentare il più modesto esperimento. Questo fatto per verità non si presenta molto chiaro; e 'l Cecchetti fu 'l primo, credo, a mostrare che in questa società è un po' di buio e in quel Maestro Tedesco che abbandona i compagni non si sa perchè.[23] — E 'l suo nome? — Dopo il Cecchetti l' abate Zanetti, il quale scrisse una bella monografia sugli specchi di Venezia,[24] dette poca o nessuna importanza al fatto che ho rias-

sunto; poichè, tra altro, egli era persuaso che in Venezia nei primi del XIV secolo si doveva conoscere pienamente il modo di fabbricare gli specchi di vetro. Il Zanetti non cita fatti o documenti. Comunque sia, il lavoro degli specchi a Venezia era notissimo e si esercitava prima del XIV secolo sebbene ivi sia continuato l'uso degli specchi d'acciaio fin presso agli ultimi anni del XVI secolo. Difatti, nel 1572 un Francesco Zamberlan godeva un « privilegio per specchi di acciaio. » Però la origine degli specchi « de vero cristalin » non vien tanto innanzi a Venezia e si hanno le prove che la fabbricazione di tali specchi — sia pure in misura limitata dapprincipio — quivi esisteva intorno ai primi anni del cinquecento e svolgevasi parallela a quella degli specchi di acciaio. Nella seconda metà del cinquecento la nova industria veneziana doveva avere assunto delle proporzioni relativamente estese. Così nel 1569 i lavoranti di specchi si univano in corporazione o scuola e l'arte veniva regolata da uno statuto tanto assennato che nel secento, quando il Colbert tolse a Venezia l'arte di far gli specchi, il ministro di Francia si impadronì dei processi di fabbricazione e dei regolamenti degli specchiai.

Non corriamo tanto perchè la influenza tedesca sulla origine degli specchi veneziani se non entra coll'anonimo alemanno entra, vorrebbesi, con un Vincenzo Redor « specchier al segno della Fontana » detto in una memoria nella Mariegola della veneranda scuola della Madonna dei Mar-

ceri restaurata l' anno 1789, « primo inventor et fondator di specchi cristallini in questa nobilissima città di Venezia et per lui solo posti in luce. » Di questo Redor, che si farebbe venire dalla Germania a Murano nel 1420, se ne vorrebbe fare un bel biondo tedesco eppoi.... chi legge ha capito il poi. Senonchè questo viaggio del Redor non è stato mai accennato da nessuno che ha scritto coi documenti alla mano sulla storia degli specchi di Murano, e il Gerspach ristampando il fatto senza prove dichiara: « l'assertion nous paraît extrêmement hasardée. »[25] Cioè l'affermazione che riguarda il viaggio della Germania a Murano per insegnare agli Italiani « la façon de doubler le verre avec des feuilles métalliques. » A Venezia, e in tutta Italia, gli specchi di vetro erano conosciutissimi nel XV secolo. Dopo quanto ho scritto non mi si domanderanno le prove. Ma vi si fabbricavano? Ecco il punto. Che un commercio in lavori di vetro fosse tra Venezia e la Germania, sopratutto tra Venezia e Norimberga, si può ammettere. In un documento pubblicato dal Cecchetti è detto che nel 1282 è fatta concessione ai Tedeschi di non pagare il dazio d' uscita per una quantità di vetro « che possono portar sul dorso » fino al valore di l. 10.[26] Ma già qui c' è della confusione; e da questa confusione noi non esciamo in modo completamente sodisfacente, bisogna confessarlo. Chi ha mai saputo chi fosse il Redor? La memoria che lo riguarda è del 1789. Ma dopo il Redor aggrava la posizione nostra la supplica di certi Andrea e Domenico Danzolo dal Gallo presentata al consiglio dei Dieci nel 1507. In questa supplica è detto che essi, Andrea e Domenico Danzolo dal Gallo, hanno trovato col loro ingegno e colla lor « faticha el secreto de far

specchij de vero cristalin, cossa preciosa et singular, per non esser in tutto il mondo se pol dir alcuno habia questo secreto che *sia bon et perfecto salvo che una sola casa in Alemagna.* » Dunque è il Redor o sono i Danzolo dal Gallo gli inventori degli specchi cristallini? E 'l Redor era veneziano o muranese?

No, qui c' è del buio e non arrischio alcuna conclusione. Per risolvere la presente controversia bisognerebbe frugare ancora negli archivi di Venezia.[27]

Potrebbe essermi rivolta una domanda; — la domanda se gli specchi si eseguivano a Murano o a Venezia o si eseguivano qui e là cogli stessi processi e coi medesimi resultati.

La risposta è presto data. Dalle officine vetrarie di Murano escivano gli specchi greggi i quali erano mandati a Venezia per la *spianadura* e *lustradura.* Queste due operazioni erano fatte esclusivamente a Venezia da lavoranti specialisti, dai cosiddetti *specchieri*, i quali formavano un corpo d' arte a sè numeroso e importante. Venezia così dipendeva da Murano.

La invenzione della *spianadura*, consistente in una levigatura fatta alla rota, si attribuisce a un Antonio Bertolini muranese; — ma questa notizia non fortificata da alcun fatto accertato va accolta con riserva. Il Bertolini spicca a ogni modo nella storia degli specchi di Murano per la sua bravura nel fare gli specchi a soffio di grandezza straordinaria.

Continuano gli inventori.

Un operaio muranese, Gerolamo Magagnati, avea chiesto nel 1603 al consiglio dei Dieci di far lavorare a Murano dei nuovi vetri da specchi secondo una sua invenzione. In cosa consistesse questa invenzione e perchè il consiglio dei Dieci non permettesse al Magagnati di metterla in pratica si ignora; tuttavia il nome di questo valoroso fabbricatore, inventore delle grandi lastre di vetro per finestre, deve essere ricordato nel mio studio. Più fortunato del Magagnati, e — chissà? — forse più meritevole di lui, lo specchiaio Giovanni Croce dichiarava al consiglio dei Dieci, di aver trovato un novo metodo di spianare e lucidare gli specchi da sostituirsi all'antico e il consiglio permetteva nel 1719 che fosse messo in pratica il novo metodo proposto, obbligandosi di compensare degnamente l'inventore.[28] Il quale, da parte sua, si obbligava di comunicare il segreto « colle dovute cautele. »

E poichè son venuto facendo il nome di due operosi specchiai mi si permetta di citare il nome di altri lavoratori benemeriti. Primo fra tutti il nome della famiglia Motta la quale sostenne l'industria degli specchi fino al secolo nostro. Questa famiglia, prima ancora di due secoli fa, avea fabbriche celebri di specchi su quella punta di Murano che a mezzogiorno guarda Venezia. Là nacque il valente Liberale il quale lavorò col soffio gli specchi più grandi che si siano lavorati nel suo tempo. Nel secolo stesso in cui questo Motta si di-

stinse tanto a fabbricare gli specchi altre famiglie si distinsero come: la Bigaglia che nel 1674 possedeva a Murano tre fabbriche; e individualmente si distinsero Bernardino Bigaglia, Giovanni Maria Rossetto, Priamo dall'Acqua, Sebastiano e Giovanni Bortolussi, Marco di Stefano Barbini, Vincenzo dal Moro, Giovanni Fontana, Francesco Perosini, Vincenzo Radi tutti vissuti nel secento. Nel secolo successivo figurano molto nella storia degli specchi muranesi oltre i Motta, — i Rioda o Ruoda, i Rossetto, i Bertolini, i Mazzola. I Motta del settecento sono quivi tanto più da ricordarsi in quanto che in una delle loro fabbriche si lavorarono i più grandi specchi che siano mai stati fatti col soffio. Questi specchi, i quali sorpassarono considerevolmente la misura di quelli del valoroso Liberale, furono ordinati dal Manfrin per la sua galleria. Dopo, Murano non ebbe occasione di provarsi più a soffiar specchi di smisurata grandezza. Smisurata relativamente al genere della fabbricazione.

Non è disutile osservare che il lavoro degli specchi forma tre diversi generi sotto l'aspetto della tecnica; il più antico dei quali detto *a soffio* (è il genere esclusivamente muranese che dette celebrità agli specchi di Murano), il più moderno detto *a colatura*,[29] e 'l genere per così dire intermedio detto *al cilindro*.

L'operazione per ottenere gli specchi a soffio fu descritta in guisa imperfetta dal Garzoni.[30] Ch'io sappia lo Zanetti soltanto ha dato una descrizione molto diffusa e chiara del

processo per mezzo del quale si ottengono gli specchi a soffio.

La fabbricazione dei quali richiedeva lavoranti coi polmoni forti e per conseguenza uomini robusti e dotati di molta destrezza. Ecco perchè venne notato che tra i vecchi fabbricatori di specchi erano molti operai dalle forme erculee. Era poi notissima la bravura dei Veneziani nel lucidare gli specchi e nell'applicarvi la foglia metallica formata — come si sa — da un sottilissimo strato di stagno unito al mercurio. A Murano la preparazione di questo strato metallico formava un lavoro a sè; una specialità dei cosiddetti *battifoglia;* i quali non si occupavano nemmeno dell'applicazione dello strato sulle lastre di vetro. Cotale applicazione era riservata agli *specchieri* cui quest'operazione cagionava danno gravissimo in causa principalmente del mercurio. Per buona sorte gli specchiai partecipavano a quella serie di privilegi che il governo della repubblica aveva concesso a tutti i vetrai di Murano.

Gli specchiai erano protetti dalla « Serenissima » che in loro favore avea promulgato un decreto il quale proibiva a chissisia di acquistare specchi fuorchè direttamente dagli specchiai di Murano sotto pena di multa. Gli specchiai muranesi erano però severamente vegliati dal governo. Così erano state stabilite perfino le vie dove potevano lavorare. Queste vie erano: S. Felice, S. Sofia, SS. Apostoli, S. Canciano, S. M. Nuova, S. Marina, alle quali si aggiunsero, nel luglio del 1727, le vie di S. Maria Formosa e di S. Giuliano. Nè tutti potevano appartenere all'industria degli specchi. Colla assoluta preferenza che si dava ai figli degli specchiai

di far parte dell' arte si formavano vere dinastie di lavoranti di specchi. Le quali di padre in figlio, di zio in nipote si trasmettevano quasi eredità, e come l' arte negli artisti fiorentini del rinascimento, tutte le sperienze dell' esercizio che così andava progredendo facilmente e constantemente. A tal proposito fu rilevato, che tra le cause le quali prepararono la decadenza e indi la fine dell' industria veneziana degli specchi ha un certo peso quella di esservisi introdotte delle persone estranee, animate solo dalla sete del guadagno.[31] Ma la causa principale di cotal fine sta sopratutto nella concorrenza dei paesi stranieri.

Lungo sarebbe il solo riassumere tutte le leggi e i decreti riguardanti l'industria degli specchiai e 'l descrivere tutte le cure governative volte al suo miglioramento e alla sua integrità commerciale. Non potendomi estendere su ciò, dirigo chi ha interesse particolare a questo studio, alle pubblicazioni speciali le quali sono venuto a mano a mano indicando.[32]

Solo vo' mostrare che se il governo della « Serenissima » intendeva alla integrità commerciale dell' industria degli specchi, aveva ragione; poichè essa formava un cespite di considerevole guadagno a molti operai e alla repubblica. Il Filiasi nel libro sull' antico commercio dei Veneziani affermava che la vendita degli specchi muranesi era immensa non solo in Europa ma in tutte le regioni dell'Asia e perfino nella Nubia e nell'Abissinia. Le donne orientali, notava il Berchet, dovevano portare in dote almeno uno specchio di Venezia e lo

desideravano roseo per apparirvi più belle. Quest'uso era anche a Venezia. Ivi perfino le ragazze molto bisognose portavano in dote uno specchio ornato; come presentemente nel contado milanese, chi può appena, porta una *lucia*.

Rilevava il Zanetti, sempre a proposito della vendita degli specchi muranesi, che gli specchiai di Venezia calcolavano di vendere in Levante 600,000 ducati di specchi l'anno e altrettanto negli altri Stati d'Europa. Un milione e dugento mila ducati in oro sonante che arricchiva annualmente le lagune veneziane! Sfido io che 'l governo dovesse invigilare alla integrità di sì prosperoso movimento commerciale. Da ciò la necessità di tante leggi e di tanti decreti; i quali valsero fintantochè il progresso sotto le sue ali poderose non finì per soffocare governo e governàti.

A Venezia le ragazze le quali portavano in dote uno specchio di Murano lo volevano ornato.

— In cosa consisteva questo ornamento?

Consisteva generalmente in una cornice d'ebano con rapporti d'oro e perle o con fregi di vetro.

L'uso di ornare a questo modo gli specchi va molto in là a Venezia. Se n'ha traccia perfino nel XIV secolo. Più moderno è l'uso ivi introdotto dal celebre fabbricatore Giuseppe Briati di pitturare gli specchi, o di farvi delle incisioni colla rotella. Il Briati nel 1733 teneva a Venezia sotto le « Procuratie » uno splendido magazzino dove si trovava ogni genere di lavoro muranese e, particolarmente, si tro-

vavano gli specchi dipinti o incisi, e le lumiere cosiddette alla veneziana immaginate, a quanto si dice, dallo stesso Briati.[33] Queste belle applicazioni furono continuate anche dopo la morte del Briati. E, in seguito abbandonate, esse rifiorirono a' nostri giorni per le cure sopratutto del veneziano Pietro Cozzato e del muranese Angelo Fuga validamente appoggiati dalla intelligenza e intraprendenza di Antonio Salviati.

Però mentre il Briati aveva 'l magazzino di sotto le « Procuratie » gli specchi di Venezia aveano già subìto grave danno industriale. Intorno la metà del secolo XVII Venezia e Murano non erano più l'uniche sorgenti che diffondevano pertutto gli specchi. N' abbiamo una prova palmare in un documento del 1733 ove è detto lamentosamente: *le nazioni emule non hanno che il comodo del getto il quale influisce per avere grandezze smisurate ma sempre poche nè mai lucide come le nostre.*

La Francia che tolse a Venezia il monopolio della fabbricazione degli specchi ora si impone.

Nella prima parte dello studio sui pizzi ho avuto occasione di parlare del Colbert, del ministro del Re Sole, la cui suprema virtù economica risiedeva nella formula: la Francia non deve aver bisogno degli altri Stati. Onde come questo grande ministro avea fatto venir a Parigi degli arazzieri dalle Fiandre, per fondare le famose manifatture dei Gobelins e di Beauvais, così avea domandato dei musaicisti a Firenze e dei lavoratori di pizzi e di vetri a Venezia. Gli

è così che nel 1664 il Colbert avea dato a Francesco de' Bonzi ambasciatore a Venezia le istruzioni necessarie per tirare in Francia degli operai di Murano. Cosa che gli riescì. Difatti un bel numero di questi operai si trovavano in Parigi l'anno dopo. All'arrivo degli operai muranesi a Parigi seguì tosto l'apertura di uno stabilimento vetrario che ricevette il privilegio dallo Stato di poter fabbricare « des glaces à miroirs des mesmes et divers grandeurs netteté et proportions que celles que l'on fait et fabrique à Murano près la ville de Venise en tant pour servir à nos Maisons royalles que pour la commodité publique »[34] e 'l privilegio che gli operai stranieri impiegativi eran riputati francesi dopo solo otto anni di permanenza e esenti da imposizioni. Questo stabilimento, situato a un capo della via di Reuilly nel sobborgo di Sant' Antonio, potè fregiarsi delle armi di Francia e del titolo di « reale stabilimento. » Sorse a questo modo in Francia, nel 1665, la *Manufacture royale de glaces à miroirs* la quale sulle prime non s' incamminò punto bene perchè i Muranesi non volevano insegnar nulla ai Francesi. Nè ormai era tanto facile poter aver da Venezia altri operai meno gelosi dei primi del proprio sapere. Allora si messe una succursale in provincia alla grande fabbrica parigina colla speranza che gli operai ivi trovandosi meglio e in condizioni più favorevoli a conservare i loro segreti lavorassero più liberamente. E venne fondato nel 1666 uno stabilimento a Tourlaville che ebbe più prospere sorti della fabbrica della via di Reuilly. La quale non potendo svilupparsi in nessuna guisa portò i suoi forni nel 1693 al castello di Saint-Gobain che di fortuna in fortuna nel 1824 ecclissò

la fabbrica rivale di Tourlaville che si chiuse. Oggi Saint-Gobain è rimasto solo in Francia a attestare i più alti perfezionamenti apportati dalla scienza all' industria degli specchi e a onorare questa industria in Francia e all'estero. Non che in Francia non siano altre fabbriche di specchi oltre quella di cui scrivo. Ve ne sono; ma quando i Francesi parlano di specchi volgono sempre, lieti, la mente al loro Saint-Gobain. E hanno ragione.

Dopo la Francia, nel 1670 l' Inghilterra tolse a Murano la specialità degli specchi per le cure del duca di Buckingam, che seppe tirare nel suo stato dei lavoranti muranesi. Perchè la colpa della diffusione dell' industria che ci interessa devesi attribuire alle continue diserzioni dei lavoranti di Murano che le cronache più remote indicano e lamentano. La unica industria muranese che si salvò dai danni delle diserzioni dei fabbricatori è stata quella delle conterie.

E Venezia?

Venezia, per quanto non abbia mai abbandonato totalmente l' industria degli specchi, oggi non è in grado di muovere la minima concorrenza a Saint-Gobain come non potè in passato. Di male in peggio nel 1815 le fabbriche di Murano si erano ridotte a due. Subito dopo il '15 una dovette chiudersi e l' unica superstite dagli ultimi Motta passava alla ditta Lorenzo Zechin che nel 1840 la chiudeva. Qualche anno avanti la chiusura ci fu un tentativo di far rifiorire la indu-

stria degli specchi col trapiantarla in Toscana. A tal proposito nel 1834 il granduca di Toscana domandava a Murano degli operai per fondare una fabbrica di specchi nel suo proprio stato; ma gli Zechin essendosi opposti perchè perdendo degli operai — osservarono — si perdeva l'industria, la fabbrica toscana non sorse. Onde cogli Zechin, i quali prima di cadere s' erano sforzati, ma troppo tardi, di introdurre tutti i perfezionamenti stati seguìti all'estero nella fabbricazione degli specchi,[35] cadeva miseramente a Murano, la celebre industria degli specchi. Nè alcuno tentò di rialzarla nè allora nè dopo; come si rialzò l'arte geniale dei soffiati e quella dei pizzi; — la prima, grazie al Salviati; la seconda, al Fambri.

Allo Zechin venne rimproverato di aver tralasciato totalmente la fabbricazione degli specchi a *soffio*. Ma io non saprei rivolgergli cotal rimprovero. È naturale; gli specchi soffiati non avean più ragione a una esistenza fortunata dal momento che altri sistemi con resultati magnifici davano luogo a una produzione che tutte conciliava le esigenze della bellezza e del buon mercato. A Venezia hanno avuto 'l torto di essere stati insensibili, per parecchio tempo, alle nuove scoperte che il carro del progresso trainava su di sè schiacciando quanti facean gli svagáti al suo passaggio. E così, chi ha avuto ha avuto.

La industria degli specchi ha preso un grande sviluppo a Milano nello stabilimento Tenca e C.° Inutile aggiungere che gli specchi oggi si fabbricano dovunque: in Francia, in Inghilterra, in Boemia, nel Belgio, in Svizzera, in Spagna, in Germania, in Olanda ecc.

Vasetto di Murano

Torno ai vetri soffiati perchè non ho parlato della loro rifioritura presente. Ma prima dirò di una istituzione pubblica muranese la quale giovò unicamente alla rifioritura dell'arte de' vetri. Dirò del museo civico vetrario di Murano.

Dopo i trionfi del xv e xvi secolo le officine di Murano essendo entrate in una fase di decadenza artistica e commerciale e su questa decadenza avendo continuato orribilmente, sorse l'idea di adunare i migliori saggi antichi di vetreria muranese nella speranza e nel desiderio che ciò potesse essere eccitamento e mezzo a farne rivivere la fabbricazione.

Eravamo nel 1861. E nel 1861 fu iniziato questo museo dove si pensò di riunire sopratutto antichi tipi di vetri muranesi d'ogni genere e stile eppoi tutto quanto potea illustrare la storia dell'arte e dell'isola come codici, pergamene, stampati, monete, ritratti di fabbricatori e artisti vetrai. La raccolta iniziata in guisa modesta progredì sollecitamente, grazie al concorso di nobili persone le quali contribuirono alla sua prosperità con doni generosissimi. A questo modo

dopo tre anni di vita il museo muranese potea offrire ai vetrai degli ottimi modelli da studiare.[36] Va notato che questo museo non si limitò, anche nel corso del suo primo sviluppo, a raccogliere i tipi degli antichi vetri artistici muranesi. Sebbene il suo indirizzo fosse artistico principalmente, tuttavia il museo non poteva escludere dalle sue raccolte i vetri di consumo ordinario; anche questi bisognosi di novo incremento tecnico e commerciale. Così più tardi, si riunirono a Murano perfino i lavori delle varie fabbriche italiane per giudicare dei loro progressi sulle nuove vie dischiuse alla industria vetraria dalla scienza moderna. E alcuni tipi di vetri greci e romani e di officine estere si vollero pure nel museo di Murano; perchè è sano principio economico che le arti e le industrie le quali mirano a rinascere e rifiorire, devono abbracciare e studiare tutto quello che le riguarda. E siccome le buone idee fortunatamente si succedono, all'idea eccellente del museo seguì tosto quella di una scuola di disegno d'arte applicata all'industria del vetro. Nel 1862 si aprì questa scuola la quale esiste ancora sostenuta modestissimamente in parte dallo stato in parte dal comune.

Il museo e la scuola avean bisogno di qualche persona energica la quale sapesse far fruttare rapidamente e in guisa evidente e costante i loro benefici. E questa persona e' sorse.

È NOTISSIMO che l'avvocato vicentino Antonio Salviati, morto di gennaio nel 1890, gettato in un canto toga e tocco tutto e' si dette allo studio della fabbricazione

dei musaici e de' vetri. Su questo proposito scrive il Cecchetti:

« Io avevo scritto (1858 e 1859) alcuni cenni sulle industrie venete fra le quali la *vetraria.* Un avvocato vicentino, il signor Antonio Salviati, mi chiedeva nel 1859 il mio parere sull'avvenire commerciale de' prodotti del vetraio muranese Lorenzo Radi, premiati dall'istituto veneto; — cioè su gli smalti colorati, quelli all'oro e sopratutto su le calcedonie. Non tacqui a quel signore la mia poca speranza che fossero accolti favorevolmente gli oggetti del Radi sebbene nella composizione del vetro egli fosse giunto a superare altri fabbricatori. »

Il Radi rimise in vita nel nostro secolo la materia prima pei musaici, gli smalti d'oro e in colori. Così il Radi nella sua fabbrica fondata a Murano nel 1837 preparò i trionfi del Salviati; come li prepararono nel 1864 gli artisti Giovanni Fuga, Giovanni Barovier (questo Barovier appartenga alla famiglia d'Angelo Berroviero cui si attribuisce l'onore di aver fabbricato i primi vetri veneziani in colore?), i fratelli Toso nell'officina di quest'ultimi. I saggi si veggono nel museo di Murano con le prime prove della smaltatura a fuoco eseguite da Giovanni Albertini, — si veggono esposti vicino a quelli lavorati, dipoi, nello stabilimento Salviati. Onde è facile misurare il progresso fra ciò che fu un primo esperimento e fra ciò che riassume bene una serie di tentativi fortunati.

Nè va dimenticata, non più a proposito dei musaici ma de' vetri soffiati, la fabbrica di Domenico Bussolin, a Venezia, la quale venne fondata soltanto un anno dopo quella del Radi e alla produzione industriale delle perle di vetro o

margherite unì la riproduzione de' vetri antichi muranesi con discreto resultato. Qui oltre il Bussolin bisogna notare il Bigaglia e lo Zechin i quali avevan ritentata la fabbricazione delle antiche filigrane.

Il Salviati si giovò supremamente dell' opera benefica del museo e della scuola di Murano. Difatti lo stabilimento Salviati si propose sul primo il lavoro dei soli vetri classici alla cui rifioritura intendeva sopratutto il museo e la scuola muranese.

Ricordo che l'opera instauratrice del Salviati fu iniziata a Venezia collo studio e la riproduzione degli antichi musaici. A cotal fine il Salviati instituiva una scuola dove gli scolari addestrati sul primo nella geometria e nel disegno, erano dipoi stradati nei misteri della tecnica musiva. E aggiungo che dopo grandi fatiche il Salviati ottenne splendidi resultati; e i suoi musaici figurarono onorevolmente in molte esposizioni italiane e forestiere. Non pago di questo il Salviati diresse la intelligenza e attività al rinascimento dell'arte dei vetri soffiati ottenendo anche in ciò il resultato che ci interessa più particolarmente.

E erano veri trionfi, quelli del Salviati, nel ramo dei vetri soffiati e questi trionfi avevano una viva influenza sull'avanzamento del museo di Murano. Il quale colla splendida mostra di vetri fatta dal Salviati nel 1866 a Parigi alla esposizione universale, e con quella del 1868 del palazzo ducale di

Venezia vide coronata in guisa mirabile l' opera sua. Così il museo proseguì nel suo bel proposito di raccogliere in modo particolare tipi e disegni di vetri.

La storia dello stabilimento Salviati sarebbe molto istruttiva perchè mostrerebbe quanto possa ottenere un uomo coraggioso e tenace in una idea anche quando abbia avversa la sorte. Lo stabilimento fondato nel 1859 dal Salviati con scarsi mezzi e da lui solo, cambiò più d'una volta il nome della ditta per le varie combinazioni dei capitalisti che vi ebbero parte, ma il direttore artistico fu sempre il Salviati. Il cui nome si unì anche alla compagnia inglese detta « Venezia-Murano; » una compagnia immaginata dal Salviati, fondata nel 1867 dall' illustre Layard coadiuvato da capitalisti inglesi suoi connazionali, alla quale coll' autorità del nome, il Salviati come direttore, dette i frutti della illuminata esperienza. Nel 1877 il Salviati si separava dalla compagnia « Venezia-Murano » e fondava uno stabilimento proprio colla sua ditta personale esclusiva. Questo stabilimento continua sotto la direzione dei figli del Salviati e la semplice ditta « Stabilimento dottor A. Salviati. »[37] Come in passato ivi si fanno mosaici con smalti d' ogni genere e colore d' oro e argento, vetri soffiati di Murano, si fanno perfette imitazioni degli antichissimi vetri egizi, greci e romani per mezzo del *soffio* e non dello *stampo* — e si lavorano vetri smaltati, dipinti e dorati a fuoco — e lumiere, lampadari, candelabri e cornici da specchi.

È BELLA e istruttiva una visita allo stabilimento Salviati a Murano.

Nessun complicato meccanismo. Gli arnesi per lavorare i vetri soffiati sono di una semplicità infantile. Una pinzetta e la canna di ferro per prendere a un'estremità la pasta fusa e soffiarla dall'altra estremità.[38] La pasta girata e volta in ogni senso è lavorata e accomodata dalle pinzette e così piglia la forma che l'operaio deve darle. Per alcuni oggetti l'operaio muranese adopera de' modelli di terra o metallo entro i quali e' soffia il vetro per ottener la forma del modello. Notisi: — il vetro di Venezia oltre a essere sommamente leggero durante il lavoro, è estremamente flessibile e si adatta benissimo a qualsiasi forma.

I vetri, una volta presa la forma desiderata son collocati in un forno di raffreddamento scaldato dalle fiamme dei forni di fusione; quivi un operaio detto *forcellante*, con una semplice forcella colloca i pezzi sull'ara del forno, li gira, li capovolge a seconda del bisogno, li spinge dove 'l calore ha più forza per dar posto, via via, ai nuovi pezzi.

L' abilità dell' operaio muranese che soffia e modella il vetro è prodigiosa, e quella del forcellante non è meno. Questi, colla forcella, muove e rimuove, nell' interno del forno, i pezzi di vetro rovente, ordinato in forme artistiche graziose — li muove e li rimuove a mano volante con sicurezza da maravigliare. Levàti i vetri dal forno di raffred-

damento vengono trasportati nei magazzini e posti in commercio.

Il tecnico, dunque, che studia e compone le paste, il disegnatore il quale fa il disegno dei vetri, l'operaio che li eseguisce, il forcellante che ne assicura l'esito definitivo, formano un assieme coordinato di persone tutte necessarie, tutte indispensabili alla riescita bella del lavoro. Guai se qualcuno nella propria parte si smarrisce un po'! tutto 'l lavoro, anche quello degli altri, è compromesso. Le difficoltà per ottenere quest'accordo non sono poche nè di poco interesse. Senza parlare degli studi gravissimi di chi ha a comporre le paste e senza indicare le continue ricerche di chi ha la responsabilità del disegno, mi fermerò soltanto alla manualità dei vetri muranesi. Chi non indovina le difficoltà del vetraio di Murano a conservare in quel *certo* grado di temperatura il pezzo che lavora? — in quel *certo* grado che solo assicura la integrità dell'oggetto traverso le vicende della cottura. Alcune volte l'artista vetraio vinto dalle difficoltà dell'arte è costretto a modificare i suoi propositi artistici. Avviene così, non di rado, che la forma di certi pezzi rimessi più volte nel fuoco è affatto indipendente dalla volontà e abilità del lavorante.

Non accenno le difficoltà dell'applicazione di vetri diversamente coloriti e quindi chimicamente composti. Dirò soltanto che le paste diversamente colorite, opalizzate, trasparenti, aventurinate nella solidificazione si stirano e si smovono e hanno bisogno di cure speciali.

La fabbricazione dei vetri di Murano ha destato sempre la curiosità delle persone desiderose di istruirsi. A Parigi,

all'esposizione del 1889, era un affollarsi continuo di forestieri dentro un padiglione ove si lavoravano i vetri muranesi da operai veneziani. Era uno spettacolo piacevole che si dava a pagamento — uno spettacolo piacevole e istruttivo, il quale destava un senso di patriottica compiacenza negli Italiani che via via erano presenti.

Fra i trionfi del Salviati cito il seguente molto notevole. All'esposizione di Parigi nel 1878, era stato fatto osservare al Salviati una tazza francese meravigliosa per la sua leggerezza (55 grammi!).

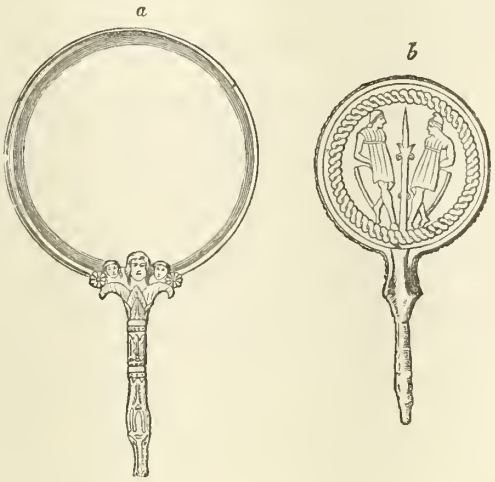
— Questa perfezione ormai non si ottiene più — osservavano alcuni.

E 'l Salviati zitto. Guardò ben bene e nel 1881 a Milano nel padiglione della propria mostra espose la copia della tazza francese alta 12 centimetri del diametro di 10 circa e di 41 grammi di peso.

Ma è inutile star a fare la esaltazione dei trionfi del Salviati. Cotali trionfi sono troppo conosciuti da quanti si interessano all'argomento trattato qui perchè io possa ragionevolmente accennarli e spiegarli in un libro il quale ha per lettrici signore colte e galanti.

Venezia e Murano oltre lo stabilimento Salviati, vantano la compagnia Venezia-Murano ove la imitazione dei vetri d'ogni genere, fenici, greci, romani, medievi, del rina-

scimento è fatta con grandissima intelligenza. Così per quanto lo stabilimento della compagnia Venezia-Murano sia aperto da poco più che vent'anni (la sua fondazione risale al 1866) oggi esso si onora di molte ricompense cospicue le quali premiano davvero il merito e non sono segno di speciali favori. Tuttociò va detto in onore dell'arte moderna e un po' anche in elogio delle signore italiane le quali amano infinitamente i vasetti veneziani delicati e leggieri come fiori.



Specchi etruschi (*a*, Parte davanti - *b*, Parte di dietro)

NOTE

1) Cfr. *Bollettino per le Arti e Industrie veneziane*, a. III, 1880-81, p. 23 e segg.

2) *Job.* XXVIII, v. 16 e 17. *Prov.* XXIII, v. 30, 31.

3) *De origine vitri et ratione faciendi*, ecc. Lib. XXXVI.

4) V. l' Op. cit. *Diversarum artium schedula* nell'ediz. cit. del 1843, Lib. II, p. 79 e seg.

5) Op. cit. pag. 92 in cfr. all' altra opera del CECCHETTI, *Sulla storia dell'arte vetraria muranese*, p. 28.

6) *L'art de la verrerie.* Paris, p. 118 e seg.

7) *Histoire des arts industriels.* Paris, 1875, vol. III, p. 378.

8) V. *Storia civile e politica del commercio dei veneziani.* Venezia, 1788.

9) V. in *Arch. st. ital.* Firenze, 1845, s. I, t. VIII, p. 182.

10) « Per ragioni d' igiene. » Ciò non è solitamente fatto rilevare. Ma un decreto dice che in Venezia non possono esercitare « lavorieri che facciano fumo mal sano. » (1294).

11) BUSSOLIN, *Guida alle fabbriche vetrarie di Murano.* Venezia, 1842, p. 4.

12) Sebbene ora non vi sia alcuna legge che proibisce la fondazione in Venezia di fabbriche vetrarie, cionullameno, siccome Murano offre dei locali adatti a questo genere di industria, tuttora esistono, in quest' isola, le fabbriche più notevoli.

13) Pietro de Vettor, fabbricator di vetri, fu ucciso a Vienna per ordine del Gran Consiglio. V. GERSPACH, Op. cit., p. 152.

14) V. a pag. 213. — V. *Africa tenebrosa.* Milano, 1890, p. 38.

15) Cfr. Op. cit. da pag. 6 a 31.

16) Vedi nella Stanza III del museo.

17) Cfr. LABARTE, Op. cit., vol. III, p. 385.

18) V. LAZARI, *Notizie delle opere della raccolta Correr.* Venezia, 1859, p. 91.

19) V. LAZARI, Op. e loc. cit., p. 96.

20) Dopo il Bussolin fu Pietro Bigaglia che ritentò nel 1846 la fabbricazione dei vetri filigranati, merlati, avventurinati ecc. Questi saggi si trovano nel museo civico vetrario di Murano cui il fabbricatore generosamente li donava nel 1861.

21) Cfr. Op. cit. e vol. cit. da pag. 387 a 393. — Vedi anche dott. G. SALVIATI in *Journal of the Society of Arts*, giugno 1889.

22) Citato dal GARZONI, Op. cit., p. 381.

23) Cfr. *Sulla storia dell'arte vetraria muranese*, p. 36-37.

24) *Degli specchi a Venezia.* Venezia, 1867.

25) Op. cit., p. 251.

26) V. *Sulla storia dell'arte vetraria muranese.* Venezia, 1885, p. 10.

27) Alcune mie ricerche su questo proposito sono state infruttuose.

28) Cfr. CECCHETTI, Op. cit., p. 39.

29) L'inventore della maniera di lavorare gli specchi col *getto o colatura* fu il francese Luca de Nehou; e l'invenzione è dell'anno 1688 (cioè avvenne 20 anni dopo che i Francesi ebbero da Venezia la industria degli specchi). Il Zanetti osserva (Op. cit., p. 62) che questa maniera si presenta più malagevole di quella della *cilindratura* « dappoichè dal crogiuolo che esce dalla fornace si riversa il vetro, già purissimo e rovente, sovra vaste piastre di metallo levigatissime, quindi sovra la vitrea massa che molle si estende passa il cilindro di ferro, e gli specchi così tirati di enormi grandezze vengono spinti da operai destrissimi armati di pale entro il forno di raffreddamento. » In quanto alla maniera della *cilindratura* essa non variava molto da quella al *soffio*. Infatti soffiato il tubo di vetro di spessore considerevole si introduceva entro un forno la cui superficie fosse levigatissima, indi veniva ivi disteso per mezzo di cilindri di ferro per modo da ridurre il tubo una lastra. Compiuta questa operazione la lastra era messa in un forno di raffreddamento.

30) Op. cit., p. 383. Ecco la descrizione del GARZONI la quale per quanto imperfetta è tuttavia interessante per essere stata scritta nei primi del secento o forse negli ultimi del cinquecento:

« Quelli poi di Christallo che si fanno a Murano — dice il Garzoni riferendosi alla fabbricazione degli specchi — si fanno in altro modo, perchè prima si forma alla fornace una palla di vetro grande, o piccola, come i maestri vogliono, et formata che è la tagliano con forbici et fanno pezzi quadri della grandezza, che pare loro, e poi gli mettono sopra una paletta di ferro, et gli tornano nella fornace fin' a' tanto che si distendano sopra la detta paletta, et distesi che sono, gli mettono dentro d' un fornello fatto à posta, sopra vi pongono della cenere, et così empiono il fornello dandogli alquanto di fuoco, et poi lo lasciano raffreddare in tutto, e gli cauano fuori, e questo si fa per cuocergli in modo che si possino lauorare che non si rompino. Fatto questo vi sono alcuni artefici detti specchieri, i quali togliono qnesti vetri et gli squadrano, et sopra una pietra gli metto(no) nel medesimo modo, che si fa quelli d' acciaio et si lisciano da ogni banda, sopra una certa lastra di ferro, con una certa sorte d' arena, che viene da Vicenza, et spianati che sono si lustrano come gli altri: et poi si piglia una foglia di stagno grossa come carta reale et si mette sopra una pietra, et di sopra vi si pone argento viuo tanto chè sia tutta coperta et dipoi si mette lo specchio da un capo, et si và spingendo à poco à poco tanto, che sia tutto tutto sopra la foglia, et così si lascia et è finito, et questi si chiamano specchi di Christallo che sono bellissimi. »

31) In un decreto del consiglio dei dieci del 1727 si deplora la decadenza dell'arte degli specchiai dovuta « principalmente ai contrabbandi e alle molte contraffazioni. » Cit. dal CECCHETTI, Op. cit., p. 41.

32) V. sopratutto le Op. del CECCHETTI e dello ZANETTI.

33) Giuseppe Briati moriva il 19 gennaio 1772.

34) Cfr. GERSPACH, Op. cit., p. 242.

35) Gli Zechin nel 1840 introducevano a Murano il metodo della cilindratura. A tal uopo, cioè allo scopo di introdurre a Murano questo novo sistema di fabbricare gli specchi gli Zechin chiamarono dei maestri dalla Boemia. Esso sistema però non è molto diverso da quello del *soffio*. Tentarono anche il sistema della *colatura* e nel museo di Murano di cotal tentativo è un saggio nella stanza I.

36) Il museo di Murano ha la sede nel palazzo municipale dell' isola. Originariamente era ordinato nella sala principale del palazzo e in quattro stanze del primo piano. Nel 1867 il comune aggiunse al museo un vasto locale a pian terreno, *galleria Manin*, e un'altra bella stanza ove era la scuola di disegno trasferita indi nei locali a uso della scuola maggiore, biblioteca popolare ecc. La galleria Manin aperta nel 1868 raccoglie tutti lavori vetrari moderni specialmente di lusso.

37) Debbo tutte queste informazioni alla cortesia squisita di uno dei figli del dott. Salviati, cui mi rivolsi direttamente a Venezia. I miei più vivi ringraziamenti. Per altre notizie vedi fra altro la memoria stampata nel *Journal of the Society of Arts*, del 7 giugno 1889 dovuta al dott. G. Salviati.

38) Il vetro si riduce in pasta dentro una fornace. Le fornaci di Murano sono costruite in modo da potervi collocare diversi vasi in circolo, i quali sono riscaldati simultaneamente dal fuoco che sta nel centro del piano della fornace.

A pagina 68, riga diciannovesima, un XV è doventato un XVI
Ivi leggasi: « XV secolo »

A pagina 272 è una svista che la lettrice corregge da sè

A pagina 315, riga quinta, un XVI è doventato un XIV
Ivi leggasi: « nel XVI secolo »

Indice delle Materie.

◆ I Ricami ◆

I. – È più antica l'arte del ricamo o quella dei pizzi? – Indagini sopra l'origine del ricamo – Il ricamo presso gli Egizi, i Babilonesi, i Persiani, i Fenici e i Frigi – La celebrità dei Frigi nel ricamo – Il ricamo presso i Greci, gli Etruschi e i Romani – Lusso di Roma – Dopo Roma Bisanzio – Ricami bisantini – Le arti suntuarie nei conventi italiani del medioevo – Desiderio di Montecassino – Il ricamo presso gli Arabi – La dalmatica del tesoro di S. Pietro – Ricami italiani di dopo il mille a Venezia . . . . . Pag. 3-24

II. – Libri di ricami – Ricami domestici – Vari modi di ricamare nel XVI secolo – Ricami veneziani e *opus anglicanum* – Ricami fiorentini, ricami uso Cipro, uso Grecia o *plumetis*, uso Spagna, uso Rodi, ricami vellutati a cordoni e a riporto – Il ricamo era un'arte nel rinascimento – Influenza dell'Italia, nel XV e XVI secolo, sull'estero nell'arte del ricamo – Corti italiane del rinascimento e il lusso nella corte di Ferrara – La donna italiana nel rinascimento – Principesse ricamatrici – I ricami alla corte Medicea e alla corte di Mantova – Ricamatori milanesi e loro celebrità – L'Università dei ricamatori a Milano – Ricamatori lombardi a Ferrara, a Mantova e a Roma – Ricamatori francesi e fiamminghi a Roma – Pontefici mecenati del ricamo – Ricami a Venezia e a Bologna – Le arti suntuarie nel XVII e XVIII secolo – Donne celebri nel ricamo – Ricamatori lombardi a Roma nel XVII secolo – Lusso di Venezia – La rivoluzione francese e le arti suntuarie – Ricami moderni – Ricami orientali – Ricami di San Gallo a macchina – Conclusione 27-64

◆ I Pizzi ◆

I. – Venezia, il suo lusso e le sue leggi suntuarie – Origine dei pizzi e dove si lavorarono la prima volta – La *Corona* del Vecellio – L'industria dei pizzi veneziani nella sua importanza commerciale e nella sua varietà esecutiva – Pizzi a ago

e pizzi a fusetto - Luigi XIV - Colbert e i pizzi - Il « colbertismo » e le leggi della « Serenissima » in favore de' suoi pizzi - Venezia danneggiata dalla concorrenza straniera e della decadenza politica - Venezia tributaria degli Stati esteri - Un risveglio non apparente 67-86

II. - Il punto di Burano e la rifioritura presente dei pizzi a ago a Burano - Pizzi a fusetto; loro origine - Pellestrina, Chioggia, Malamocco e la rifioritura presente dei pizzi a fusetto - Pizzi antichi e moderni della Riviera ligure - Macramè di Chiavari - Il punto di Milano e i pizzi a fusetto di Cantù - Pizzi di Firenze, di Roma, di Napoli, dell' isola d' Ischia e delle Calabrie 89-115

III. - Punto di Spagna - Gli Ebrei di Spagna valorosi nel lavoro dei pizzi - Pizzi spagnuoli a ago e a fusetto - Pizzi del Portogallo - Pizzi delle Fiandre - Punto d' Inghilterra - Punto di Bruxelles e applicazione di Bruxelles - Punto di Malines - Pizzi di Lille e Arras - Pizzi Valenciennes. Veri e falsi, antichi e moderni - Il loro lavoro e il loro prezzo - *Valenciennes-Brabant* - *Guipure* delle Fiandre - Punto di Francia o punto d'Alençon - La fabbricazione dei pizzi e sua estensione in Francia alla fine del XVII secolo - Punto d'Argentan - *Bride picotée* o *bouclée* - Pizzi moderni d'Argentan - Pizzi neri e *blonde* Chantilly - Pizzi moderni Chantilly fabbricati in Normandia - Origine dei pizzi neri - Pizzi in oro e argento d'Aurillac - *Guipure* di Puy-en-Velay - Punto di Sedan - Antichità dei pizzi inglesi - Punto a treccia - Celebrità dei pizzi italiani e fiamminghi in Inghilterra e estensione che ivi aveva la industria dei pizzi - I pizzi formavano una delle occupazioni preferite delle signore inglesi - Pizzi delle contee di Bedford, di Buckingham e di Dorset - Pizzi a fusetto di Newport-Paganel - Pizzi di Honiton - Pizzi moderni del Giappone - Restauro de' pizzi antichi a Devonshire - Pizzi olandesi, russi, ungheresi, svizzeri e tedeschi - Pizzi di Sassonia - Tulle a macchina e pizzi a macchina - Superiorità dei pizzi a mano su quelli a macchina . 119-147

◆ I Gioielli ◆

I. - Oreficeria e Gioielleria - Antichità dei gioielli - I gioielli ornarono prima gli uomini e dopo le donne - Quali sono stati i primi gioielli - L'anello traverso la storia - Gioielli egiziani - Gioielli assiri e persiani - Confronto fra i gioielli egiziani e quelli assiri - Gioielli fenici - Gioielli greci e italo-greci - Glittica greca e glittici greci - Nielli greci e filigrana greca - Gioielli indiani - Gioielli etruschi - La *Bulla* miracolosa - Le *granulazioni* etrusche - Gioielli romani - Pietre false a Roma; loro smercio - Gioielli bisantini - Anelli cristiani - L' arte delle *perle false* a Venezia; sua diffusione - La specializzazione nei lavori di lusso - Il corallo genovese e Fazio degli Uberti - Filigrana medieva - Medioevo e Rinascimento . . 151-193

II. - Gioielleria del rinascimento - I gioielli nelle corti italiane del XV secolo - La storia della gioielleria nel rinascimento - Artisti eminenti iniziatisi nell'arte rispettiva lavorando l' oro e le pietre - Gioiellieri specialisti - Cristoforo Foppa a Roma e a Milano - Benvenuto Cellini a Firenze e a Roma - Gioielli del Cellini - I nemici dei gioielli - I *Trattati dell'oreficeria e della scultura* del Cellini - Il genere

dei gioielli usati nel rinascimento - Gemme false di Venezia - Eleganza dei gioielli del XV e XVI secolo - Reliquiari e insegne - La glittica e i glittici del rinascimento - Imitazioni e contraffazioni - Il niello e i niellatori di questo stesso secolo - Niellatori del XVII, del XVIII e moderni - Gioielleria del XVII e XVIII secolo - Ritorno al classico - Il merito della famiglia Castellani e del duca di Sermoneta nella rifioritura della gioielleria moderna - Il brillante nella gioielleria moderna - Brillanti chimici - Gemme false: ingannano talvolta anche i gioiellieri. La prova - Pietre false di Boemia e perle false di Roma e di Parigi - Pietre parlanti - Oro falso - Macchine da lavorare i gioielli - Gioielli di lava, d'ambra, di musaico, di corallo - Le *lucie* e il *cordoncin spagnolo* - Conclusione 197-242

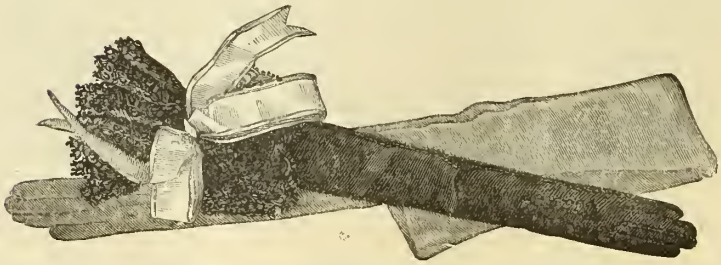
◆ I Ventagli ◆

I ventagli e i gioielli - Origine del ventaglio - Un acrostico singolarissimo - Etimologia del ventaglio nella lingua tedesca - Origine orientale del ventaglio - Il ventaglio nell'India, nella China e nel Giappone - Ventagli triangolari - Il ventaglio emblema di felicità, di riposo e di forza - Il ventaglio in Egitto, in Assiria, in Persia, in Grecia, in Etruria e a Roma - Flabelli e flabelliferi - Ventagli d'uso religioso - Il ventaglio cosiddetto della regina Teodolinda a Monza - Ventagli medievali di piume - Ventagli del rinascimento - Ventagli veneziani - Ventagli disegnati dal Vecellio - Ventagli a banderuola - La suggestività de' ventagli - Caterina dei Medici e i ventagli - L'uso dei ventagli del XVII secolo in Italia - Ventagli di carta, di pergamena e di taffettà - Ventagli francesi - Ventagli settecentisti insuperabili - *Il Ventaglio* del Goldoni e quello del Belli - L'Accademia del ventaglio a Londra - I movimenti del ventaglio - Ventagli che conducono sulla ghigliottina - Il ventaglio delle Spagnole - Pittori ventaglisti - Ventagli beffeggiatori, politici, anagrammatici, ventagli-parafoco - Ventagli moderni - Eclettismo - Giappone su tutta la linea! - Tokio a Palermo - Eccetera 245-287

◆ Appendice ◆

Parte Prima. - I vetri - Sguardo generale sull'origine del vetro - Origine dei vetri muranesi - La repubblica di Venezia incoraggiava la industria dei vetri - Distruzioni di fornaci e uccisione di disertori infedeli - Privilegi commerciali politici e municipali di Murano - Una fabbrica di vetri « sul genere di Murano » a Norimberga - Le fabbriche di « conterie » a Murano - Pregio in cui si tennero e si tengono queste fabbriche - Tessuto di vetri - Vasi muranesi, loro divisione e lavorazione - I migliori tempi de' vetri di Murano - Divisione del lavoro . . 293-311

Parte Seconda. – Gli specchi – Guastano le signore secondo il Petrarca ma no secondo Socrate – Sguardo generale su la origine degli specchi – Origine degli specchi muranesi – Il lavoro di Murano e quello di Venezia – Specchiai illustri – I più grandi specchi lavorati a Murano – Specchi a *soffio*, al *cilindro* e a *colatura* – Specialità dei lavoranti muranesi e veneziani – Proibizioni della « Serenissima » in favore della industria degli specchi e obblighi degli specchiai di fronte ai diritti che concedeva loro lo stato – Dinastie di specchiai – Il commercio degli specchi e i suoi resultati finanziari – Decorazione degli specchi – La Francia toglie a Murano il monopolio degli specchi – Le origini di Saint-Gobain – Dopo la Francia l' Inghilterra – Fine dell' industria muranese-veneziana degli specchi – Gli sforzi dell'ultima fabbrica – Ancora dei vetri, ma dei vetri moderni – Museo civico vetrario di Murano; sua origine e suo sviluppo – Scuola di disegno a Murano – Lorenzo Radi e Antonio Salviati – Lo stabilimento Salviati e i suoi resultati – Una visita a questo Stabilimento – La compagnia Venezia-Murano – Vetri, fiori e.... signore italiane 312-335



Guanti moderni

Indice delle Tavole.

◆ Ricamo Moderno ◆

Tavola I..... Elemosiniera di velluto nero con diamanti e perlette d'oro.

» II ..... Ricamo italiano del XVI secolo formante la spalliera di un letto.

» III ..... Saggi dell' opera di Cesare Vecellio, *Corona delle nobili et virtuose donne*, pubblicata da U. Hoepli.

» IV ..... Pizzo a *punto di Ragusa* secondo la Bury Palliser. — Pizzo a *punto di Venezia* (XVII secolo).

» V..... Collare a *punto di Venezia*. — Pizzo a *punto di rosa*.

» VI ..... Frangia *macramè* di due colori. — Fregiatura *macramè* di un sol colore.

» VII ..... *Punto d'Alençon* del tempo di Luigi XIV. — *Punto d'Alençon*. Pizzo che appartenne alla regina Carlotta.

» VIII.... Pizzo russo.

» IX ..... L' Imperatrice Teodora. Mosaico del VI secolo in S. Vitale a Ravenna.

» X ..... Cassetta in filigrana.

» XI ..... Catena con pitture sullo smalto.

» XII ..... Le quattro età: *Età d'oro* - *Età d'argento* - *Età di bronzo* - *Età di ferro*. Composizione per un ventaglio di Abramo Bosse (1605-1676).

» XIII.... Ventaglio del XVIII secolo.

» XIV.... Vetri antichi: Recipienti di usi diversi. — Servizio da tavola.

» XV ..... Vetri di Murano: Coppa e vasetti del XVI secolo.

Indice delle Figure.[1]

I Ricami

Hera. Figura di un vaso greco ornata di veste ricamata . . . . . Pag. 10
Santa Anastasia e Santa Irene. Sculture dell' VIII secolo in S. Maria in Cividale nel Friuli. (Saggio di un costume di questo secolo) 15
Dalmatica imperiale nel tesoro di San Pietro a Roma 18
Telaio per ricamo 22
Ricami italiani del XVI secolo . . . 33-34
Tessuto di seta del XIV secolo 36
Costumi dei « Dottori di legge et medici per tutta la Lombardia » . . . 37
Grottesche in tessuto 40
Foglie e fiori tessuti (XV secolo) . . . 50
Storia di Giuseppe: Il Banchetto di Faraone – dal Bronzino. – Arazzo fiorentino del XVI secolo 51
Grottesche in tessuto. – Arazzo del XV secolo 52
Ricamo in seta rossa del XIV secolo . 53
Pastorale – Ricamo francese del XVIII secolo 57
Fukusas – Ricamo giapponese 58
Veste chinese in seta con ricami . . . 59
Telaio girante per ricamo 60

I Pizzi

Pizzo incompiuto 69
Pizzo a *punto tirato* 75
Passamano fatto coll' uncinetto 83
Tomboli con fusetti per il lavoro dei pizzi 92-93
Guancialetti per lavorare il *macramè* . 104
Pizzo a *punto di Milano* 105
Pizzo moderno di Cantù 105
Pizzo moderno all' uncinetto 112
Pizzo Valenciennes 128
Guipure delle Fiandre 129
Pizzo a *punto d'Alençon* del tempo di Luigi XVI 132
Guipure moderna d'Honiton 137
Punto inglese di Northampton 138
Pizzo moderno a macchina. (Colletto Eiffel) 143

I Gioielli

Uomo selvaggio ornato di vezzo . . . 152
Anello da sposi 156
Buccola assira 161
Collana fenicia 162
Buccola trovata a Rodi 163

1) Non sono comprese le due inquadrature a pag. 3 e 289 e le iniziali ornate, di ogni capitolo, che sono 9.

Collana d'oro e di vetri azzurri. - Lavoro italo-greco 164
Collana greca 165
Collane indiane 168-169
Braccialetto indiano 170
Buccole etrusche 172
Collana etrusca 173
Maschera di fauno. - Lavoro etrusco granulato 173
Gioielli e oggetti romani da toelette scavati a Pompei 176
Buccole romane 177
Anello romano 177
Buccola romana 180
Crotàli 181
L' Imperatore Giustiniano. - Musaico del VI secolo in S. Vitale a Ravenna. 185
Giove combattente coi titani. Cammeo del I secolo av. C. 190
Medaglione attribuito a Benv. Cellini 205
Costume della « Principessa o Dogaressa di Venetia » 208
Costume delle « Gentildonne a festa pubblica » 209
Costume delle « Donne di Venetia del 1550 » 212
Anello veneziano 213
Pendente di una collana. 217
Bottiglietta orientale niellata 221
Anello del XVII secolo detto *drageoir*. 223
Buccola usata nel contado padovano . 224
Buccole: stile dell' impero 228
Spille moderne 238

◆ I Ventagli ◆

Costume delle « mogli de' gentil' huomini ne' regimenti et governi, dentro et fuor di casa » 260
Costume delle « fanciulle et donzelle nobili fuori di casa » 261
Ventagli del XVIII secolo. 268-269
Ventaglio moderno 283

◆ Appendice ◆

Vetri antichi. - Uccelli, verghette da ornamento personale, ecc. 296
Vetri medievi. - Coppe del XII secolo 297
Vaso orientale del XV secolo 300
Vasetto orientale per profumi 301
Reliquiario di Murano del XVI secolo 305
Vasetto di Murano del XVI secolo . . 308
Specchio etrusco 312
Vasetto di Murano 327
Specchi etruschi 335
Guanti moderni. 344

Stampato in Firenze

nella

Tipografia di S. Landi

Via delle Seggiole

N.º 4

83-B5026

1931 | 7
CVA
Blm

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01096 2344